ТЫ

ALAIN BADIOU

EL SIGLO



MANANTIAL

ALAIN BADIOU

EL SIGLO

MANANTIAL
Buenos Aires

Título original: *Le siècle*

Diseño de tapa: Eduardo Ruiz

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien du Ministère français des Affaires Etrangères et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.

Esta obra, publicada en el marco del Programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, recibió el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia y del Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en la Argentina.

Badiou, Alain
El siglo - 1a ed. - Buenos Aires : Manantial, 2005.
v. 1, 232 p. ; 20x14 cm.
Traducido por: Horacio Pons
ISBN 987-500-079-5
1. Ensayo Filosófico Político Francés. I. Pons, Horacio, trad.
II. Título
CDD 844

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina

Avda. de Mayo 1365, 6° piso
(1085) Buenos Aires, Argentina
Tel: (54-11) 4383-7350 / 4383-6059
info@emanantial.com.ar - www.emanantial.com.ar
ISBN: 987-500-079-5
Reimpreso: 2006

ÍNDICE

DEDICATORIA

La idea misma de estos textos sólo pudo ocurrírseme gracias a que Natacha Michel, a contrapelo de los anatemas pronunciados sobre las revoluciones y los militantes, y despreciando la anulación de todo ello por los "demócratas" de la actualidad, sentenció un día: "El siglo XX ha sucedido".

La matriz de estas trece clases proviene de un seminario dictado en el Collège international de philosophie durante los ciclos lectivos universitarios de 1998-1999, 1999-2000 y 2000-2001.
Agradezco por lo tanto a la institución, y sobre todo a su presidente de esos años, Jean-Claude Milner, por haberme dado refugio para la exposición pública de estas consideraciones.
Agradezco a los oyentes del seminario, cuyo apoyo colectivo permitió dar sentido a la iniciativa.
Y agradezco, para terminar, a Isabelle Vodoz, cuyas excelentes notas tomadas al calor de las improvisaciones, así como su dactilografía, sirvieron de materia prima para este pequeño libro.

1
CUESTIONES DE MÉTODO

21 de octubre de 1998

¿Qué es un siglo? Evoco el prefacio que Jean Genet escribió para su obra *Les Nègres.*[1] En él, Genet plantea irónicamente la siguiente pregunta: ¿qué es un negro?, para agregar: "Y ante todo, ¿de qué color es?". Yo también tengo ganas de preguntar: ¿cuántos años son un siglo? En este caso se impone la pregunta de Bossuet:[2] "¿Qué son cien años, qué son mil años, cuando un

1. Como casi todos los textos de Genet posteriores a sus novelas iniciales (y por lo tanto posteriores al enorme *Saint Genet, comédien et martyr* de Sartre), *Les Nègres* es un documento crucial sobre el siglo, en cuanto se trata de formular las relaciones de los occidentales blancos con lo que podríamos llamar su inconsciente histórico negro. Del mismo modo, *Les Paravents* intenta teatralizar, no las anécdotas de la aterrorizadora guerra colonial de Argelia, sino lo que en ella se despliega en cuanto a los sujetos, única tentativa de ese tipo si se exceptúa, desde luego, la espléndida y solitaria *Tombeau pour cinq cent mille soldats* de Pierre Guyotat, que hace de la guerra una especie de poema materialista, similar al poema de Lucrecio.

La empresa literaria de Genet encuentra su consumación en la que es, a mi juicio, su obra maestra, *Un captif amoureux*, un escrito en prosa, esta vez, y ya no una pieza teatral, que lleva a la eternidad un momento crucial de la guerra de los palestinos contra Israel y también, con las Panteras Negras, un momento de esa perpetua y secreta guerra civil que llamamos Estados Unidos.

2. No creo que siga leyéndose mucho a Bossuet, y menos aún el "Sermon sur la mort", que cito aquí. Se trata, con todo –y en esto hay que hacer justicia a Philippe Sollers, que sostiene esta idea desde hace tiempo, y con obstinación–, de una de las lenguas más vigorosas de nuestra historia. Para quien se interesa ade-

solo instante los borra?". ¿Nos preguntaremos, entonces, cuál es el instante de excepción que borra el siglo XX? ¿La caída del Muro de Berlín? ¿El secuenciamiento del genoma? ¿El lanzamiento del euro?

Aun cuando nos supusiéramos capaces de construir el siglo, de constituirlo como objeto para el pensamiento, ¿se trataría de un objeto filosófico, expuesto a esa voluntad singular que es la voluntad especulativa? ¿El siglo no es ante todo una unidad histórica?

Dejémonos tentar por esa amante del momento, la historia. La historia, ese presunto soporte macizo de toda política. Yo podría decir con toda razonabilidad, por ejemplo: el siglo comienza con la guerra de 1914-1918, guerra que incluye la revolución de octubre de 1917, y termina con el derrumbe de la URSS y el final de la Guerra Fría. Es el pequeño siglo (75 años), fuertemente unificado. El siglo soviético, en suma. Lo construimos por medio de parámetros históricos y políticos completamente reconocibles y clásicos: la guerra y la revolución. Guerra y revolución reciben aquí el calificativo de "mundiales". El siglo se articula en torno de dos guerras mundiales, por un lado, y del origen, el despliegue y el hundimiento de la llamada empresa "comunista" como empresa planetaria, por el otro.

Otros, en verdad, igualmente obsesionados por la historia o por lo que denominan "la memoria", cuentan el siglo de manera muy distinta. Y puedo seguirlos sin dificultad. Esta vez, el siglo es el lugar de acontecimientos tan apocalípticos, tan espantosos, que la única categoría apropiada para decretar su unidad es el crimen. Crímenes del comunismo stalinista y crímenes nazis. En el corazón del siglo, entonces, está el Crimen que da la medida de todos los crímenes, el exterminio de los judíos de Europa. El

---

más, como suponemos que lo hace el lector del presente opúsculo, en el balance de los siglos, es importante ver en Bossuet al defensor más consecuente de una visión providencialista, y por lo tanto racional, aunque superior a los recursos de nuestro intelecto, de la historia humana.

siglo es un siglo maldito. Para pensarlo, los principales parámetros son los campos de exterminio, las cámaras de gas, las masacres, la tortura, el crimen estatal organizado. El número interviene como calificación intrínseca, porque la categoría de crimen, por estar ligada al Estado, designa la masacre masiva. El balance del siglo plantea de inmediato la cuestión del recuento de los muertos.[3] ¿Por qué esa voluntad contable? Ocurre que el juicio ético sólo encuentra aquí su real en el exceso aplastante del crimen, la cuenta de las víctimas por millones. El recuento es el punto en que la dimensión industrial de la muerte se cruza con la necesidad del juicio. Es lo real que suponemos en el imperativo moral. La conjunción de ese real y el crimen de Estado lleva un nombre: este siglo es el siglo totalitario.

Notemos que es aún más breve que el siglo "comunista". Comienza en 1917 con Lenin (algunos lo harían comenzar de buena gana en 1793, con Robespierre, pero en ese caso sería demasiado extenso),[4] alcanza su cenit en 1937 por el lado de Stalin y

3. Que el recuento de los muertos vale como balance del siglo es lo que sostienen desde hace más de veinte años los "nuevos filósofos", que se han propuesto someter toda reflexión sobre las políticas a la exhortación "moral" más regresiva. Debemos considerar la aparición reciente del *Livre noir du communisme* como una apropiación historiográfica totalmente malhadada de esa regresión. En ese balance contable no puede entenderse nada en absoluto de lo que se aborda bajo el término comodín de "comunismo", en relación con políticas inmensamente diferentes en sus inspiraciones y sus etapas, y extendidas a lo largo de setenta años de historia. Si se siguen los métodos de este libro que pretende consagrarse a ellas, las enormes masacres y pérdidas inútiles de vidas humanas que, de hecho, acompañaron algunas de esas políticas, quedan completamente sustraídas a todo pensamiento. Ahora bien, lo que no se piensa insiste. Al contrario de lo que suele decirse, la prohibición de una repetición proviene del pensamiento y no de la memoria.

4. En la estela del discurso sobre la identidad "totalitaria" de las políticas de emancipación, o de las políticas no liberales, algunos creyeron acertar al buscar sus raíces por el lado de la Revolución Francesa, y sobre todo de su episodio central jacobino. Así, a partir de los últimos días de la década de 1970 pudimos leer algunas necedades sobre un Robespierre-Stalin e incluso, como contraprueba, sobre el genio liberador de los vendeanos frente al "genocidio" provincial que los

en 1942-1945 por el lado de Hitler, y culmina en sus aspectos esenciales en 1976, con la muerte de Mao Tsé Tung. Dura, por ende, unos sesenta años. Eso, si ignoramos a algunos supervivientes exóticos, como Fidel Castro, o ciertos resurgimientos diabólicos y descentrados, como el islamismo "fanático".

Sin embargo, para quien pase con frialdad por encima de ese pequeño siglo en su furor mortífero, o para quien lo transforme en memoria o conmemoración contrita, sigue siendo posible pensar históricamente nuestra época a partir de su resultado. En definitiva, el siglo XX será el siglo del triunfo del capitalismo y el mercado mundial. Por fin, al enterrar las patologías de la voluntad desatada, la correlación bienaventurada del Mercado sin restricciones y de la Democracia sin orillas habría instaurado el sentido del siglo como pacificación o sabiduría de la mediocridad. El siglo expresaría la victoria de la economía, en todos los sentidos del término: el Capital, como economía de las pasiones irrazonables del pensamiento. Es el siglo liberal. Este siglo en que el parlamentarismo y su soporte abren la vía regia de las ideas minúsculas es el más corto de todos. Iniciado a lo sumo luego de la década de 1970 (últimos años de exaltación revolucionaria), dura treinta años. Siglo feliz, se dice. Siglo parvo.

¿Cómo meditar filosóficamente sobre todo esto? ¿Qué decir, según el concepto, acerca del entrecruzamiento del siglo totalitario, el siglo soviético y el siglo liberal? La elección de un tipo de unidad objetiva o histórica (la epopeya comunista, el mal radical, la democracia triunfante...) no puede sernos de utilidad inmediata. Pues para nosotros, filósofos, la cuestión no es qué pasó en el siglo, sino qué se pensó. ¿Qué pensaron los hombres de este siglo que no fuera el mero desarrollo de un pensamiento anterior? ¿Cuáles son los pensamientos no transmitidos? ¿Qué se pensó que antes fuera impensado y hasta impensable?

---

republicanos tenían en vista. En ese sentido, el siglo XX, si su esencia es la abominación totalitaria, comienza para algunos extremistas de la Restauración con el Comité de Salvación Pública.

El método será el siguiente: tomar de la producción del siglo algunos documentos, algunas huellas que indiquen cómo se pensó el siglo a sí mismo. Y más precisamente, cómo pensó su pensamiento, cómo identificó la singularidad pensante de su relación con la historicidad de su pensamiento.

Para ilustrar este aspecto metodológico, permítanme plantear la pregunta hoy provocadora y hasta prohibida, que es ésta: ¿cuál era el pensamiento de los nazis? ¿Qué pensaban? Hay una manera de volver siempre de manera generalizada a lo que hicieron (se propusieron exterminar a los judíos de Europa en las cámaras de gas) que impide absolutamente todo acceso a aquello que, al hacerlo, pensaban o creían pensar. Ahora bien, el hecho de no pensar lo que pensaban los nazis impide también pensar lo que hacían y, en consecuencia, veda toda política real de prohibición del retorno de ese accionar. Mientras no se lo piense, el pensamiento nazi permanecerá entre nosotros impensado y, por consiguiente, indestructible.

Cuando se dice con ligereza que lo que hicieron los nazis (el exterminio) es del orden de lo impensable o lo inabordable, se olvida un punto capital: que lo pensaron y lo abordaron con el mayor de los cuidados y la más grande de las determinaciones.

Decir que el nazismo no es un pensamiento o, en términos más generales, que la barbarie no piensa, equivale de hecho a poner en práctica un procedimiento solapado de absolución. Se trata de una de las formas del "pensamiento único" actual, que es en realidad la promoción de una *política* única. La política es un pensamiento, la barbarie no es un pensamiento: por lo tanto, ninguna política es bárbara. Este silogismo no apunta sino a disimular la barbarie –evidente, sin embargo– del capital-parlamentarismo que hoy nos determina. Para salir de ese disimulo es preciso sostener, en y por el testimonio del siglo, que el nazismo mismo es una política, es un pensamiento.

Se me dirá, entonces: usted no quiere ver que, ante todo, el nazismo y por añadidura el stalinismo son figuras del Mal. Sostengo, por el contrario, que al identificarlos como pensamientos o como políticas me doy, finalmente, los instrumentos para juz-

garlos, mientras que ustedes, al hipostasiar el juicio, terminan por proteger su repetición.

De hecho, la ecuación moral que identifica lo "impensable" nazi (o stalinista) con el Mal es una teología débil. Pues somos herederos de una larga historia, la de la identificación teológica del Mal con el no ser. En efecto, si el Mal es, si hay una positividad ontológica del Mal, debe deducirse que Dios es su creador y por lo tanto su responsable. Para absolver a Dios hay que negar todo ser al Mal. Quienes afirman que el nazismo no es un pensamiento o no es una política (contrariamente a su "democracia" que ellos exaltan), no quieren más que declarar la inocencia del pensamiento o de la política. Es decir, camuflar el parentesco secreto y profundo entre lo real político del nazismo y lo que en la pretensión de esta gente es la inocencia democrática.

Una de las verdades del siglo es que las democracias aliadas en guerra contra Hitler casi no se preocupaban por el exterminio. Estratégicamente, estaban en guerra contra el expansionismo alemán y en modo alguno contra el régimen nazi. Tácticamente (ritmo de las ofensivas, lugares de los bombardeos, operaciones comando, etc.), ninguna de sus decisiones tenía el objetivo de impedir y ni siquiera limitar el exterminio. Y ello a pesar de que desde los primeros momentos estuvieron perfectamente al tanto de su existencia.[5] Y aún hoy, nuestras democra-

5. En lo concerniente a las informaciones transmitidas a los Aliados sobre el proceso de exterminio y las cámaras de gas, conviene remitirse en particular al libro capital de Rudolf Vrba y Alan Bestic, *Je me suis évadé d'Auschwitz*, traducido del inglés por Jenny Plocki y Lily Slyper, París, Ramsay, 1988.

Puede completarse esta lectura con el artículo de Cécile Winter, "Ce qui a fait que le mot *juif* est devenu imprononçable", en el cual se señala, entre otras cosas, la manera en que el montaje del filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, corta el testimonio de Rudolf Vrba.

El libro fundamental sobre las etapas de la empresa genocida sigue siendo el de Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe*, París, Fayard, 1988 [trad. cast.: *La destrucción de los judíos europeos*, Madrid, Akal, 2005].

En Natacha Michel (comp.), *Paroles à la bouche du présent. Le négationnisme: histoire ou politique?*, Marsella, Al Dante, 1997, se encontrará una visión de

cias, muy humanitarias cuando se trata de bombardear Serbia o Irak, apenas se inquietan por el exterminio de millones de africanos a causa de una enfermedad, el sida, que saben controlar y controlan en Europa o Estados Unidos, pero contra la cual, por razones de economía y propiedad intelectual, razones de derecho comercial y de prioridad de los financiamientos, razones imperiales, razones completamente pensables y pensadas, no se darán medicamentos a los moribundos africanos. Sólo a los blancos demócratas. En ambos casos, el verdadero problema del siglo es el acoplamiento entre las "democracias" y lo que éstas designan *a posteriori* como su Otro, la barbarie de la cual son inocentes. Y lo que debe deshacerse es este procedimiento discursivo de absolución. Sólo así podrán construirse algunas verdades acerca de este aspecto.

La lógica de esas verdades supone determinar su sujeto, esto es, la operación efectiva que se pone en juego en la negación de tal o cual fragmento de lo real. Y eso es lo que intentaremos hacer en relación con el siglo.

Mi idea es que nos mantengamos lo más cerca posible de las subjetividades del siglo. No de una subjetividad cualquiera, sino de la que se relaciona precisamente con el siglo mismo. La meta es tratar de ver si el sintagma "siglo XX", más allá de la simple numeración empírica, tiene pertinencia para el pensamiento. Utilizamos un método en interioridad máxima. La cuestión no pasa por juzgar el siglo como un dato objetivo, sino por preguntarse cómo ha sido subjetivado, captarlo a partir de su convocatoria inmanente, como categoría del siglo mismo. Nuestros documentos privilegiados serán los textos (o cuadros, o secuencias...) que apelan al sentido del siglo para sus propios actores. O que hacen del término "siglo", cuando éste está en curso e incluso apenas iniciado, una de sus palabras clave.

---

conjunto de los problemas planteados al pensamiento por el balance de la política nazi, y también el revisionismo construido sobre la negación de la existencia de las cámaras de gas.

De ese modo, quizá lograremos reemplazar los juicios por la resolución de algunos problemas. La inflación moral contemporánea hace que el siglo sea juzgado y condenado por doquier. No tengo la intención de rehabilitarlo; sólo quiero pensarlo y, por lo tanto, disponer su ser-pensable. Lo que debe suscitar interés no es, en primer lugar, el "valor" del siglo ante un Tribunal de Derechos del Hombre tan mediocre en el plano intelectual como el Tribunal Penal Internacional instalado por los norteamericanos lo es en el plano jurídico y político. Intentemos, mejor, aislar y abordar algunos enigmas.

Para terminar esta clase indico uno de ellos, de enorme alcance.

El puntapié inicial del siglo XX es excepcional. Consideremos como su prólogo los dos grandes decenios transcurridos entre 1890 y 1914. En todos los órdenes del pensamiento, esos años representan un período de invención extraordinaria, de creatividad polimorfa sólo comparable con el Renacimiento florentino o el siglo de Pericles. Es un tiempo prodigioso de suscitación y ruptura. Véanse simplemente algunos puntos de referencia: en 1898 muere Mallarmé, después de haber publicado lo que es el manifiesto de la escritura contemporánea, "Un coup de dés jamais..." En 1905 Einstein inventa la relatividad restringida –a no ser que Poincaré se le haya anticipado– y la teoría cuántica de la luz. En 1900 Freud publica *La interpretación de los sueños* y da así a la revolución psicoanalítica su primera obra maestra sistemática. Siempre en Viena y durante la misma época, Schoenberg funda en 1908 la posibilidad de una música no tonal. En 1902 Lenin crea la política moderna, explicitada en *¿Qué hacer?* De esos mismos comienzos de siglo datan las inmensas novelas de James o de Conrad, y en ellos se escribe lo esencial de *En busca del tiempo perdido* de Proust y madura el *Ulises* de Joyce. Puestas en marcha por Frege, con Russell, Hilbert, el joven Wittgenstein y algunos otros, la lógica matemática y su escolta, la filosofía lenguajera, se despliegan tanto en el continente como en el Reino Unido. Pero he aquí que hacia 1912 Picasso y Braque estremecen la lógica pictórica. Con su encarnizamiento solitario, Husserl despliega la des-

cripción fenomenológica. Paralelamente, vigorosos genios como Poincaré o Hilbert refundan, en la estirpe de Riemann, Dedekind y Cantor, todo el estilo de la matemática. Justo antes de la guerra de 1914, en el pequeño Portugal, Fernando Pessoa asigna a la poesía tareas hercúleas. El cine mismo, recién inventado, encuentra en Méliès, Griffith y Chaplin a sus primeros genios. Nunca acabaríamos de enumerar los prodigios de este breve período.

Ahora bien, inmediatamente después se inicia una larga tragedia cuyo color fijará la guerra de 1914-1918, la de la utilización sin escrúpulos del material humano. Hay sin duda un espíritu de la década de 1930, y dista de ser estéril; volveremos a ello más adelante. Pero es tan masivo y violento como inventivo y sutil era el de principios de siglo. El sentido de esta sucesión es un enigma.

O un problema. Preguntémonos lo siguiente: los terribles años de las décadas de 1930, 1940 e incluso 1950, con las guerras mundiales, las guerras coloniales, las construcciones políticas opacas, las masacres masivas, las empresas gigantescas y precarias, las victorias de costo tan elevado que parecen derrotas, ¿todo eso está relacionado o no con el inicio en apariencia tan luminoso, tan creador, tan civilizado que constituyen los primeros años del siglo? Entre esos dos fragmentos temporales está la guerra de 1914. ¿Cuál es, entonces, la significación de ésta? ¿Es el resultado o el símbolo de qué?

Digamos que no hay posibilidad alguna de resolver el problema si no se recuerda que el período bienaventurado es también el del apogeo de las conquistas coloniales, la dominación europea sobre la tierra entera, o casi. Y de ese modo, en otra parte, lejos, pero también muy cerca de las almas, y en cada familia, la servidumbre y la masacre ya están presentes. Antes de la guerra de 1914 está ya África entregada a lo que algunos escasos testigos o artistas calificarán de salvajismo conquistador y bienpensante.[6]

6. Entre los contados testimonios de artistas franceses del siglo sobre el salvajismo de la colonización, citemos por supuesto el *Voyage au Congo* de Gide. Pero también una minucia, una de las *Chansons madécasses* de Maurice Ravel, la que

Yo mismo miro con espanto ese diccionario Larousse de 1932, heredado de mis padres, donde, en la entrada correspondiente a la jerarquía de las razas, considerada como una evidencia para todos, aparece el dibujo del cráneo del negro entre el cráneo del gorila y el del europeo.

Luego de dos o tres siglos de deportación de la carne humana con fines de esclavitud, la conquista logra hacer de África el reverso de horror del esplendor europeo, capitalista y democrático. Y la cosa prosigue en nuestros días. En el negro furor de la década de 1930, en la indiferencia a la muerte, hay algo que proviene sin duda de la Gran Guerra y las trincheras, pero también, como un retorno infernal, de las colonias, de la manera como en ellas se consideran las diferencias en la humanidad.

Admitamos que el nuestro es el siglo en que, como decía Malraux, la política se convirtió en tragedia. A principios de siglo, en la apertura dorada de la *Belle Époque*, ¿qué elementos preparaban esta visión de las cosas? En el fondo, a partir de determinado momento, el siglo se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo. Lo cierto es que la idea circula entre los fascismos y los comunismos, y las estatuas son más o menos las mismas, la del proletario de pie en el umbral del mundo emancipado, pero también la del ario ejemplar, el Sigfrido que da por tierra con los dragones de la decadencia. Crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo. La discusión, violenta e irreconciliable, se refiere a la definición del hombre antiguo. Pero en todos los casos el proyecto es tan radical que en su realización no importa la singularidad de las vidas humanas; ellas son un mero material. Así como, arrancados a su armonía tonal o figurativa, los sonidos y las formas son, para los artistas del arte moderno, materiales cuyo destino debe reformularse. O así como los signos formales, despojados de to-

---

repite: "Desconfiad de los blancos, habitantes de la ribera". Ravel es un hombre que rechazó la Legión de Honor porque el gobierno francés apoyaba en Rusia todas las maniobras posibles e imaginables contra la revolución bolchevique.

da idealización objetiva, proyectan la matemática hacia una consumación susceptible de mecanizarse. En ese sentido, el proyecto del hombre nuevo es un proyecto de ruptura y fundación que exhibe, en el orden de la historia y el Estado, la misma tonalidad subjetiva que las rupturas científicas, artísticas y sexuales de principios de siglo. Es posible sostener entonces que el siglo fue fiel a su prólogo. Ferozmente fiel.

Lo curioso es que hoy esas categorías están muertas, ya nadie se preocupa por crear políticamente un hombre nuevo y, al contrario, se exige en todas partes la conservación del hombre antiguo, y por añadidura la de todos los animales en peligro, y hasta la del viejo maíz, en el preciso momento en que hoy, gracias a las manipulaciones genéticas, las cosas están listas para cambiar realmente al hombre y modificar la especie. Toda la diferencia radica en que la genética es profundamente apolítica. Me creo autorizado a decir incluso que es estúpida, o al menos que no es un pensamiento; a lo sumo, una técnica. Es coherente, por lo tanto, que la condena del proyecto político prometeico (el hombre nuevo de la sociedad emancipada) coincida con la posibilidad técnica –y en última instancia financiera– de cambiar la especificidad del hombre. Pues ese cambio no corresponde a ningún proyecto. Los diarios nos informan que es posible, que podremos tener cinco extremidades o ser inmortales. Y esto sucederá justamente porque no es un proyecto. Sucederá en el automatismo de las cosas.

Vivimos, en suma, la revancha de lo que la apropiación económica de la técnica tiene de más ciego y objetivo, contra lo que la política tiene de más subjetivo y voluntario. Y en cierto sentido, hasta la revancha del problema científico sobre el proyecto político. Pues es así: la ciencia, y ésa es su grandeza, tiene problemas; no tiene proyecto. "Cambiar al hombre en lo que tiene de más profundo"[7] fue un proyecto revolucionario, sin duda un

7 En la fase inicial de la Revolución Cultural, algunos dirigentes, entre ellos Lin Biao, sostuvieron la siguiente consigna: "Cambiar al hombre en lo que tiene

mal proyecto, y se convirtió en un problema científico o acaso solamente técnico; en todo caso, un problema que tiene soluciones. Sabemos o sabremos hacerlo.

Desde luego, podemos preguntar: ¿qué hacer con el hecho de que sabemos hacerlo? Pero para responder a esta pregunta hace falta un proyecto. Un proyecto político, grandioso, épico, violento. Créanme, no serán las benditas comisiones de ética las que responderán a la pregunta: "¿Qué hacer con este hecho: la ciencia sabe hacer un hombre nuevo?". Y como no hay proyecto, o mientras no lo haya, la única respuesta es bien conocida. El lucro dirá qué hacer.

Pero, en fin, hasta el último minuto el siglo habrá sido el siglo del advenimiento de otra humanidad, de un cambio radical de lo que es el hombre. Y en ese sentido se habrá mantenido fiel a las extraordinarias rupturas mentales de sus primeros años. Con la salvedad de que habremos pasado, poco a poco, del orden del proyecto al orden de los automatismos de la ganancia. El proyecto habrá matado mucho. El automatismo también, y seguirá haciéndolo, pero sin que nadie pueda designar un responsable. Convengamos, para dar razón de ello, que el siglo ha sido la ocasión de vastos crímenes. Agreguemos que no ha terminado: los criminales nominales son sucedidos por criminales tan anónimos como lo son las sociedades por acciones.

---

de más profundo". Muy pronto se advirtió que ese cambio de las profundidades humanas exigía en todo caso, y para obtener resultados muy aleatorios, una dictadura de hierro y arreglos de cuentas de la violencia más inusitada. Además, ese alumbramiento forzado del hombre nuevo fue denunciado, en una secuencia ulterior, como un exceso "izquierdista". El propio Lin Biao, elevado al pináculo en 1969, dejó la vida en esa contracorriente en septiembre de 1971, probablemente liquidado entre bambalinas durante una reunión de dirigentes. En China, el episodio sigue amparado por el secreto de Estado.

2
LA BESTIA

18 de noviembre de 1998

Para nuestro método, que consiste en partir de los caminos y las maneras a través de los cuales el siglo se relaciona consigo mismo, el poema "El siglo" del poeta ruso Osip Mandelstam constituye sin duda alguna un documento ejemplar. Tanto más cuanto que data de la década de 1920, luego de la guerra de 1914 y durante los primeros años del poder bolchevique.

Mandelstam[1] es hoy reconocido como uno de los más grandes poetas del siglo. Desde luego, no ocurría lo mismo en los años que nos ocupan. No es, sin embargo, un escritor oscuro. Ha pasado por el frenesí formal de las escuelas poéticas de la preguerra y, a su manera, es también un hombre de la guerra y la revolución. Los sucesos violentos e inauditos de su país lo afectan y suscitan su meditación poética. En la década de 1930 será, por cierto, una suerte de artista insurrecto contra el despotismo stalinista, sin contemplar jamás la posibilidad de que su destino esté en otra parte que en la Unión Soviética ni convertirse en un verdadero opositor político. Su juicio está siempre adosado a la poesía o al pensamiento muy sutil que la rodea. Es detenido una primera vez en 1934 después de escribir un poema

1 Para sus poemas de la década de 1920 el lector puede remitirse al pequeño volumen *Tristia et autres poèmes*, selección y traducción de François Kérel, París, Gallimard, 1982 [trad. cast.: *Tristia y otros poemas*, Montblanc, Igitur, 1998].

sobre Stalin,[2] que es más una especie de advertencia sardónica y amarga que un poema de crítica política. Mandelstam, hombre

2. El siguiente es el poema aludido, en una traducción (ritmada y rimada) de François Kérel:

Nous vivons sans sentir sous nos pieds de pays,
Et l'on ne parle plus que dans un chuchotis,

Si jamais l'on rencontre l'ombre d'un bavard
On parle du Kremlin et du fier montagnard.

Il a les doigts épais et gras comme des vers
Et des mots d'un quintal précis comme des fers.

Quand a moustache rit, on dirait des cafards,
Ses grosses bottes sont pareilles à des phares.

Les chefs grouillent autour de lui – la nuque frêle.
Lui, parmi ces nabots, se joue de tant de zèle.

L'un siffle, un autre miaule, un autre encore geint –
Lui seul pointe l'index, lui seul tape du poing.

Vivimos sin sentir el país bajo los pies,
Y ya no se habla sino en murmullos.

Si alguna vez damos con la sombra de un conversador,
Hablamos del Kremlin y del altivo montañés.

Tiene los dedos gruesos y grasos como gusanos
Y palabras de un quintal, precisas como el acero.

Cucarachas parece su bigote al reír,
Y sus grandes botas relucen como faros.

Los jefes hormiguean a su alrededor, flexible el cogote.
Él, entre esos enanos, se burla de tanto celo.

Uno silba, otro maúlla, un tercero gime;
Sólo él señala con el dedo, sólo él golpea con el puño.

imprudente, hombre de ingenua confianza en el pensamiento, muestra ese poema a una docena de personas, quizás ocho o

---

No carece de interés comparar este poema ruso de la década de 1930 con un poema francés de 1949 firmado por Paul Éluard, algunos de cuyos fragmentos cito aquí:

Et Staline dissipe aujourd'hui le malheur
La confiance est le fruit de son cerveau d'amour
La grappe raisonnable tant elle est parfaite

Grâce à lui nous vivons sans connaître d'automne
L'horizon de Staline est toujours renaissant
Nous vivons sans douter et même au fond de l'ombre
Nous produisons la vie et réglons l'avenir
Il n'y a pas pour nous de jour sans lendemain
D'aurore sans midi de fraîcheur sans chaleur [...]

Car la vie et les hommes ont élu Staline
Pour figurer sur terre leur espoir sans bornes.

Y Stalin disipa hoy la desdicha
La confianza es el fruto de su mente de amor
El racimo razonable, a tal punto perfecto

Gracias a él vivimos sin conocer otoño
El horizonte de Stalin renace sin cesar
Vivimos sin dudar y aun en el pozo de la sombra
Producimos la vida y arreglamos el porvenir
No hay para nosotros día sin mañana
Aurora sin mediodía frescura sin calor [...]

Pues la vida y los hombres han elegido a Stalin
Para representar en la tierra su esperanza sin límites.

Pensar la subjetividad del siglo en cuanto a la subespecie stalinista del género denominado "comunismo" es, en suma, pensar la distancia entre estos dos textos, sin apresurarse a decir que Mandelstam tenía razón y Éluard se equivocaba, lo cual, en ciertos aspectos evidentes, no produce empero efecto alguno de pensamiento. Es más interesante considerar sin rodeos la *verdad* del enunciado del ex surrealista Éluard, a saber, que el nombre "Stalin" designaba efectivamente,

nueve más de lo debido. Todo el mundo lo cree perdido, pero queda en libertad luego de una intervención personal del Jefe. Se trata de uno de los efectos teatrales que, en beneficio de los artistas, complacen a los déspotas. Stalin telefonea a Pasternak en plena noche para preguntarle si Mandelstam es verdaderamente un gran poeta de la lengua rusa. Ante la respuesta afirmativa del escritor, la muy probable deportación mortal se transforma en residencia vigilada. Sin embargo, esto es sólo un aplazamiento. Mandelstam será víctima de las grandes purgas de 1937 y morirá en Asia oriental, de camino a los campos.

El poema que estudiamos es muy anterior: data de 1923, año en que reina una actividad intelectual intensa.[3] El devenir de la URSS está todavía en suspenso. Mandelstam tiene la conciencia poética de que algo fundamental está en juego en el acontecer caótico de su país. Trata de dilucidar para sí mismo el enigma de ese momento de incertidumbre y oscilación que lo inquieta. Leamos ante todo el poema entero. Lo presento en una nueva traducción, debida a los esfuerzos de Cécile Winter y yo mismo, pe-

---

para millones de proletarios e intelectuales, el poder de vivir "sin conocer otoño", y sobre todo el de producir la vida sin la necesidad de dudar.

3. Las memorias de la mujer de Mandelstam, Nadezda –*Contre tout espoir*, tres volúmenes, traducción de Maya Minoustchine, París, Gallimard, 1975 [traducción española: *Contra toda esperanza. Memorias*, Madrid, Alianza, 1984]–, son un documento muy interesante sobre la vida de la *intelligentsia* bajo el poder soviético, así como sobre las etapas que llevan del activismo de la década de 1920 a los temores, los silencios y las "desapariciones" de la década siguiente. En ellas nos enteramos, por ejemplo, de que Ezhov, el gran organizador del terror de 1937, cuando hubo decenas de miles de fusilados y centenares de miles de deportados, era justamente un intelectual refinado, bien conocido en el mundo de los poetas y escritores.

De manera general, la pasión por enfrentarse al "núcleo duro" de la acción llevaba a muchos miembros de la *intelligentsia* a desempeñarse en la policía o los servicios secretos. El caso habría de repetirse en Inglaterra, donde el "comunismo" de los intelectuales de Cambridge se manifestaría principalmente en su aptitud para el espionaje y la infiltración. Esas trayectorias pueden tenerse por variantes perversas de la pasión de lo real [con respecto a "pasión de lo real", véase nota del editor en página 38].

no muy tributaria de los intentos anteriores de Henri Abril, François Kérel y Tatiana Roy.

Siècle mien, bête mienne, qui saura
Plonger les yeux dans tes prunelles
Et coller de son sang
Les vertèbres des deux époques?
Le sang-bâtisseur à flots
Dégorge des choses terrestres.
Le vertébreur frémit à peine
Au seuil des jours nouveaux.

Tant qu'elle vit la créature
Doit s'échiner jusqu'au bout
Et la vague joue
De l'invisible vertébration.
Comme le tendre cartilage d'un enfant
Est le siècle dernier-né de la terre.
En sacrifice une fois encore, comme l'agneau,
Est offert le sinciput de la vie.

Pour arracher le siècle à sa prison,
Pour commencer un monde nouveau,
Les genoux des jours noueux
Il faut que la flûte les unisse.
C'est le siècle sinon qui agite la vague
Selon la tristesse humaine,
Et dans l'herbe respire la vipère
Au rythme d'or du siècle.

Une fois encore les bourgeons vont gonfler
La pousse verte va jaillir,
Mais ta vertèbre est brisée,
Mon pauvre et beau siècle!
Et avec un sourire insensé
Tu regardes en arrière, cruel et faible,

Comme agile autrefois une bête
Les traces de ses propres pas.

Siglo mío, bestia mía, ¿quién sabrá
Hundir los ojos en tus pupilas
Y pegar con su sangre
Las vértebras de las dos épocas?
El constructor de sangre a mares
Vomita cosas terrestres.
El vertebrador se estremece apenas
En el umbral de los días nuevos.

Mientras vive, la creatura
Debe deslomarse hasta el final
Y la ola juega
Con la invisible vertebración.
Como el tierno cartílago de un niño
Es el siglo recién nacido de la tierra.
Una vez más en sacrificio, como el cordero,
Se ofrece el sincipucio de la vida.

Para arrancar al siglo de su prisión,
Para comenzar un mundo nuevo,
Las rodillas de los días nudosos
Debe unirlas la flauta.
Es el siglo, si no, el que agita la ola
Según la tristeza humana,
Y en la hierba respira la víbora
Al ritmo de oro del siglo.

Otra vez se hincharán las yemas
Y brotará el retoño verde,
Pero tienes la vértebra quebrada,
¡Pobre y bello siglo mío!
Y con una sonrisa insensata
Miras hacia atrás, cruel y débil,

31 Como ágil, antaño, una bestia,
32 Las huellas de sus propios pasos.

1. La figura fundamental del poema, la que prescribe su sentido, es la figura de la bestia, con la cual comienza y termina el texto. El siglo, ese siglo apenas iniciado, pero que en Rusia ha impuesto un corte mucho más radical que en otros lugares, es una bestia. Y el poema va a radiografiarlo, a producir la imagen del esqueleto, la osamenta. Al principio es una bestia viva. Al final, observa su huella. Entre uno y otro, la cuestión decisiva es la vertebración, la solidez de la espina dorsal de la bestia. ¿Qué propone todo esto al filósofo?

El poema intenta construir una visión orgánica y no mecánica del siglo. El deber del pensamiento es subjetivar el siglo como composición viviente. Pero todo el texto muestra que la cuestión de la vida de esa bestia es incierta. El poema pregunta: ¿en qué sentido podemos considerar que un siglo está vivo? ¿Qué es la vida del tiempo? ¿El nuestro es el siglo de la vida o de la muerte?

Nietzsche en lengua alemana, Bergson en lengua francesa (y portador, en comparación con el loco de Turín, de nuestra moderación nacional), son los verdaderos profetas de este tipo de cuestiones. Exigen, en efecto, que de toda cosa se elabore una representación orgánica unificada. Se trata de romper con los modelos mecánicos o termodinámicos propuestos por el cientificismo del siglo XIX. El gran interrogante ontológico del siglo naciente XX es: ¿qué es la vida? El conocimiento debe convertirse en la intuición del valor orgánico de las cosas. Por eso la metáfora del conocimiento del siglo puede ser la tipología de una bestia. En cuanto a la cuestión normativa, se formula del siguiente modo: ¿qué es la verdadera vida, qué significa vivir verdaderamente, con una vida adecuada a la intensidad orgánica del vivir? Este interrogante atraviesa el siglo, en relación con la cuestión del hombre nuevo, del que el superhombre de Nietzsche es una anticipación. El pensamiento de la vida interroga la fuerza del querer vivir. ¿Qué es vivir según un querer vivir? Y si se trata del siglo: ¿qué es éste como organismo, como bestia, como poder osamentado y viviente?

Pues copertenecemos a este siglo vital. Vivimos por fuerza una vida que es la suya. Como dice Mandelstam ya en el comienzo del poema, el siglo como bestia es "bestia mía".

Esta identificación vital gobierna el movimiento del poema: pasaremos de la mirada posada en la bestia a la mirada de la bestia. Del cara a cara con el siglo al hecho de que éste mira hacia atrás. El pensamiento poético del tiempo consiste, aun cuando las cosas se vean con los propios ojos, en verlas con el ojo del siglo mismo. Tocamos aquí el historicismo asombroso de toda la modernidad, un historicismo que se instala incluso en el vitalismo del poema. Es que Vida e Historia son dos nombres de una misma cosa: el movimiento que arrebata de la muerte, el devenir de la afirmación.

¿Qué es, en definitiva, esa problemática narrativa y ontológica que recorrió el siglo, la problemática de la vida? ¿A qué se opone? A la idea de que la filosofía es una sabiduría personal. ¡No!, dice el siglo, al menos hasta la Restauración, que comienza alrededor de 1980. No, no hay sabiduría individual. Bajo los términos apareados de Vida e Historia, el pensamiento siempre se relaciona con mucho más que el individuo. Está en relación con una bestialidad mucho más poderosa que la del simple animal humano. Y esa relación impone una comprensión orgánica de lo que es, una comprensión frente a la cual puede ser justo sacrificar al individuo.

En ese sentido, el siglo es el del animal humano, como ser parcial trascendido por la Vida. ¿Qué animal es el hombre? ¿Cuál es el devenir vital de este animal? ¿Cómo puede concordar más profundamente con la Vida o la Historia? Estas preguntas explican la fuerza, en el siglo, de las categorías que exceden la singularidad, la categoría de clase revolucionaria, proletariado, partido comunista. Pero también, es preciso reconocerlo, el peso interminable de las cuestiones raciales.

El poema no cede a ese tipo de trascendencia. Pero anuda con firmeza el siglo a la imagen de los recursos vitales de una bestia.

2. "¿Quién sabrá hundir los ojos en tus pupilas...?" La cuestión del cara a cara es la cuestión heroica del siglo. ¿Puede uno mantenerse en pie frente al tiempo histórico? Se trata de mucho

más que de estar *en* el tiempo de la historia. Para mirar fijamente al siglo-bestia es preciso tener una capacidad subjetiva muy superior a la que simplemente marcha a la par de su época. El hombre del siglo debe sostenerse frente a la masividad de la historia, debe sostener el proyecto prometeico de una posibilidad de comparación entre el pensamiento y la historia. La idea hegeliana del siglo XIX consiste en entregarse al movimiento de la historia, "abandonarse a la vida del objeto".[4] La idea del siglo XX es confrontarse con la historia, dominarla políticamente. Pues luego de la guerra de 1914-1918 ya nadie puede confiar en ella, al extremo de abandonarse al supuesto progreso de su movimiento.

Como subjetividad, la figura de la relación con el tiempo se convirtió en una figura heroica, aun cuando el marxismo todavía arrastrara, sin destinarla a uso alguno, la idea de un sentido de la historia. Entre el corazón del siglo XIX y el comienzo del "pequeño siglo XX", entre 1850 y 1920, se pasa del progresismo histórico al heroísmo político histórico, porque se pasa, tratándose del movimiento histórico espontáneo, de la confianza a la desconfianza. El proyecto del hombre nuevo impone la idea de que vamos a obligar a la historia, a forzarla. El siglo XX es un siglo voluntarista. Digamos que es el siglo paradójico de un historicismo voluntarista. La historia es una bestia enorme y poderosa, nos supera y, sin embargo, es preciso sostener su mirada de plomo y obligarla a servirnos.

El problema del poema, que es también el problema del siglo, radica en el lazo entre el vitalismo y el voluntarismo, entre la evidencia del poderío bestial del tiempo y la norma heroica del cara a cara. ¿Cómo se anudan en el siglo la cuestión de la vida y la del voluntarismo? También aquí Nietzsche es profético con su "voluntad de poder". El filósofo develó la dialéctica mayor entre

4. Es importante leer o releer el prefacio de la *Fenomenología del espíritu*. Se trata, sin duda alguna, de uno de los textos especulativos decimonónicos cuya resonancia es más fuerte en el siglo XX. Podemos llegar incluso a decir que ese texto era extemporáneo en su época y enteramente pertinente hacia 1930.

vida y voluntad. Hay una tensión muy grande entre ambas, cuyo símbolo se encuentra en el hecho de que, con respecto a lo ocurrido en el siglo, los actores protagónicos siempre sostuvieron que correspondía a una necesidad vital, una coacción histórica y, al mismo tiempo, que sólo podía alcanzarse por una voluntad tensa y abstracta. Existe una especie de incompatibilidad entre la ontología de la vida (homogénea, a mi juicio, a la ontología de la historia) y la teoría de la discontinuidad voluntarista. Pero esa incompatibilidad constituye la subjetividad activa de la bestia-siglo. Como si la continuidad vital sólo pudiera cumplir sus propios fines en la discontinuidad voluntarista. Desde un punto de vista filosófico, la cuestión es sin duda la de la relación entre vida y voluntad, que está en el centro del pensamiento de Nietzsche. La superhumanidad nietzscheana es la afirmación integral de todo, el mediodía dionisíaco como puro despliegue afirmativo de la vida. Y al mismo tiempo, en una angustia que se acelera a partir de 1886-1887, Nietzsche comprende que esa afirmación total es también una ruptura absoluta y que es preciso, según sus propias palabras, "romper en dos la historia del mundo".[5]

Lo que debemos ver es que la imposición de un heroísmo de la discontinuidad a la continuidad vital se resuelve, políticamente, en la necesidad del terror. La cuestión subyacente es la relación entre vida y terror. El siglo sostuvo sin estremecerse que la vida sólo cumplía su destino (y su designio) positivo a través del terror. De allí una suerte de reversión entre la vida y la muerte, como si ésta no fuera sino el medio de aquélla. El poema de Mandelstam está recorrido por esa indecidibilidad entre una y otra.

3. La gran cuestión planteada por el poema a la bestia-siglo es la de su vertebración. ¿Cuál es su osamenta? ¿Cómo se sostiene? Vértebra, cartílago, sincipucio... Es la cuestión de la consis-

5. Comenté con cierto detalle esta fórmula en el folleto de las conferencias del Perroquet, justamente titulado "Casser en deux l'histoire du monde?" ["¿Romper en dos la historia del mundo?"].

tencia del siglo, un punto muy sensible en la metafórica de Mandelstam y que también ocupa un gran lugar en otro magnífico poema consagrado al tiempo y al sujeto del tiempo, el poema titulado "Aquel que ha encontrado una herradura". El poeta dice tres cosas aparentemente contradictorias de esa osamenta de la bestia, de esa consistencia del tiempo histórico:

a) La osamenta es pesada, aplastante, nudosa (versos 3-4, 19). En filigrana, la radiografía revela una pesadez esencial. Antaño la bestia era ágil (verso 31), pero ya no lo es. En 1923 se acaba de salir de la carnicería de 1914-1918 y en Rusia, peor aún, de la guerra civil y el comunismo de guerra. La esencia del siglo-bestia es la vida, pero una vida que vomita sangre y muerte.
b) A la inversa: la osamenta es de una extrema fragilidad (versos 13-14), hay algo que aún no ha sedimentado, la bestia es infantil, naciente.
c) Para terminar: esa vértebra ya está rota (verso 27). Aun antes de comenzar, el siglo tiene quebrada la espina dorsal.

Entendamos estos enunciados contradictorios como una descripción subjetivada del siglo. Iniciado en la pesadez y la sangre, nos aplasta ya con su peso fúnebre. Sin embargo, está en su alborada y, por lo tanto, hay en él indeterminación, una promesa naciente y frágil. Pero algo está roto, es discontinuo e incapaz de sostenerse.

El poema puede decir todo eso al mismo tiempo, nunca está obligado a dialectizar. Pues no se trata de un enunciado objetivo sino de un montaje mental, cuyo nombre es "siglo". De hecho, mucho más allá de Mandelstam, ese siglo estuvo obsesionado por su propio horror. Es un siglo que se sabe sangriento, sobre todo desde la guerra de 1914, que fue un trauma inconcebible. Ese conflicto se vivió como algo distinto de una guerra: la expresión "carnicería" aparece muy pronto. "Carnicería" quiere decir matanza, consumo liso y llano de la vida de los hombres, por millones. Pero es igualmente cierto que el siglo se piensa como comienzo de una nueva era, infancia de la verdadera humanidad,

promesa. Hasta los exterminadores se presentaron bajo el signo de la promesa y el comienzo. Prometieron la edad de oro, la paz de mil años.

En efecto, la subjetividad del siglo organiza de manera completamente novedosa la relación entre fin y comienzo. El poema de Mandelstam yuxtapone estas dos ideas:

> Para arrancar al siglo de su prisión,
> Para comenzar un mundo nuevo

El siglo es al mismo tiempo prisión y nuevo día, un dinosaurio condenado o una joven bestia naciente.

Resta leer el sentido de la fractura, del espinazo roto:

> Pero tienes la vértebra quebrada,
> ¡Pobre y bello siglo mío!

La idea atravesó todo el siglo: que su oportunidad ya había pasado. Que sólo podía emprender una penosa reparación de su propia impotencia. Justamente por ser vitalista, el siglo indaga en su vitalidad y duda con frecuencia de ella. Justamente por ser voluntarista, evalúa las insuficiencias de su voluntad. Se asigna objetivos tan grandiosos que se convence con facilidad de su incapacidad de alcanzarlos. Se pregunta entonces si la verdadera grandeza no está detrás de sí. La nostalgia lo acecha constantemente; el siglo tiende a mirar hacia atrás. Cuando cree haber perdido ya su energía, se representa a sí mismo como una promesa incumplida.

Vitalismo (la bestia poderosa), voluntarismo (sostenerse frente a él), nostalgia (ya todo ha pasado y las energías faltan): no son contradicciones, es lo que el poema describe en 1923 como subjetividad del pequeño siglo que comienza. La osamenta nudosa, el cartílago infantil y la vértebra rota designan el siglo alternativamente condenado, exaltado, añorado.

4. Pero si miramos hacia atrás vemos el siglo XIX y planteamos a la sazón una cuestión fatídica, una cuestión particularmente

central en la identificación del siglo: su relación con la centuria precedente. Nos preguntamos

> [¿quién podrá] pegar con su sangre
> Las vértebras de las dos épocas?

"Pegar con la sangre": la idea es clara, si tenemos en cuenta que la guerra y la masacre constituyen el límite entre ambos siglos. Pero ¿cuál es el verdadero sentido de esa relación? La cuestión es absolutamente fundamental en el siglo XX. Puede decirse que el sentido de éste está fijado por la manera de pensar su vínculo con el siglo XIX. Ahora bien, hay ante todo dos vínculos posibles, ambos muy presentes en los enunciados referidos al siglo.

a) La finalidad ideal: el siglo XX cumple las promesas del siglo XIX. El siglo XX realiza lo pensado por el siglo XIX. Por ejemplo, la Revolución, soñada por los utopistas y los primeros marxistas. En términos lacanianos, esto puede decirse de dos maneras: o bien que el siglo XX es lo real de aquello cuyo imaginario fue el siglo XIX, o que es lo real de aquello de lo cual el siglo XIX fue lo simbólico (los elementos con los que hizo doctrina, lo que pensó y organizó).
b) La discontinuidad negativa: el siglo XX renuncia a todo lo que el siglo XIX (edad de oro) prometía. El siglo XX es una pesadilla, la barbarie de una civilización hundida.

En el primer caso, el punto clave es que uno se siente inclinado a aceptar cierto horror de lo real. Se ha dicho muchas veces que la barbarie del siglo XX se debía a que los actores, revolucionarios o fascistas, aceptaban el horror en nombre de la promesa, en nombre de los "porvenires que cantan". Estoy convencido, a la inversa, de que lo que fascinó a los militantes fue lo real de ese siglo. Hay, de hecho, una exaltación de lo real hasta en su horror. Los actores no eran, por cierto, pánfilos manipulados por ilusiones. ¡Imaginen la resistencia, la experiencia y hasta el desengaño que podía haber en un agente de la Tercera Internacional! Durante la Guerra Civil española, cuando un delegado co-

munista ruso de las Brigadas Internacionales recibe de improviso la orden de regresar a Moscú, sabe muy bien que allí lo esperan el arresto y la ejecución. Sabe, desde los primeros momentos, que Stalin, a quien no le gusta que la gente experimente nada al margen de su control, se ha propuesto liquidar prácticamente a todos los veteranos de España. ¿Va a huir, defenderse, ofrecer resistencia? En absoluto. Los delegados que se encuentran en esas circunstancias se emborrachan a la noche y a la mañana siguiente emprenden la partida hacia Moscú. ¿Se nos dirá que es el efecto de las ilusiones, las promesas y los mañanas que cantan? No, sucede que para ellos lo real entraña esa dimensión. Que el horror nunca es más que uno de sus aspectos, y la muerte forma parte de él.

Lacan vio con mucha claridad que la experiencia de lo real siempre es en parte experiencia del horror. La verdadera cuestión no pasa en modo alguno por lo imaginario, sino por saber qué cosa hacia las veces de real en esas experimentaciones radicales. Con seguridad no, en todo caso, la promesa de días mejores. Por lo demás, estoy convencido de que los resortes subjetivos de la acción, del coraje y hasta de la resignación siempre están en presente. ¿Acaso alguien hizo alguna vez algo en nombre de un futuro indeterminado?

5. La importancia de la tercera estrofa radica en otorgar un papel decisivo al poema y al poeta. En sustancia, se nos dice que si queremos comenzar un mundo nuevo, es menester que "la flauta" (el arte) junte las rodillas de los días, unifique el cuerpo del tiempo.

Encontramos aquí otro tema obsesionante del siglo: ¿cuál es la función del arte, qué medida común hay entre éste y el siglo? La cuestión, como saben, ya acosa al siglo XIX, y es la resultante de una tensión entre el historicismo y la absolutidad estética. Durante toda una parte del siglo XIX tiene vigencia la función del poeta guía, cuando el absoluto del arte orienta a los pueblos en el tiempo. Hugo es su arquetipo francés y Whitman lo es en Estados Unidos. Hay una figura de vanguardia en sentido estricto,

el que camina adelante, una figura ligada al despertar de los pueblos, el progreso, la liberación, el despuntar de las energías.

Pero ya obsoleta a fines del siglo XIX, la imagen del poeta guía queda invalidada por completo en la centuria siguiente. En la estirpe de Mallarmé, el siglo XX funda otra figura, la del poeta como excepción secreta actuante, preservación del pensamiento perdido. El poeta es el protector, en la lengua, de una apertura olvidada; es, como dice Heidegger, el "custodio de lo Abierto".[6] El poeta, ignorado, monta guardia contra el extravío. Persistimos, desde luego, en la obsesión por lo real, porque el poeta garantiza que la lengua conserve el poder de nombrarlo. Tal es su "acción restringida", que sigue siendo una función muy elevada.

En nuestra tercera estrofa se ve con claridad que el arte, en el siglo, tiene el papel de unir. No se trata de una unidad masiva sino de una fraternidad íntima, una mano que se une a otra, una rodilla que toca otra. De lograr su cometido, el arte nos preservará de tres dramas.

a) El de la pesadez y el encierro. Es el principio de libertad del poema, único que puede sacar al siglo de su prisión, que es el propio siglo. El poema tiene el poder de arrancar al siglo del siglo.
b) El de la pasividad, de la tristeza humana. Sin la unidad prescripta por el poema, la ola de la tristeza nos hace tambalear. Hay, entonces, un principio de alegría del poema, un principio activo.
c) El de la traición, la herida al acecho, el veneno. De acuerdo con la fórmula de la serpiente (tan trabajada por Valéry),[7] el siglo también es la tentación del pecado absoluto, consistente

6. Los textos de Heidegger sobre la poesía son muy abundantes. Los más equívocos son sin duda los más significativos para la búsqueda que emprendemos aquí: los puntos extremos del siglo. Convendrá entonces remitirse a la antología *Approche de Hölderlin*, con traducciones de Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier y Jean Launay, París, Gallimard, 1979 [trad. esp.: *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005].

7. Del "Ébauche d'un serpent" a "La jeune Parque", puede decirse sin duda

en abandonarse sin resistencia a lo real del tiempo. "Ritmo de oro" quiere decir: sentirse tentado por el siglo mismo, por su cadencia, y por lo tanto aceptar sin mediación la violencia, la pasión de lo real [*la passion du réel*].*

Contra todo esto sólo tenemos la flauta del arte. Se trata sin duda del principio de coraje de toda empresa de pensamiento: ser de su tiempo, mediante una manera inaudita de no serlo. Para hablar como Nietzsche, tener el coraje de ser intempestivo. Todo verdadero poema es una "consideración intempestiva".

---

que la serpiente es uno de los animales de Valéry, como lo es, junto con el águila, de Zaratustra. En lo concerniente al siglo, Valéry está lejos de ser un pensador que pueda dejarnos indiferentes. La serpiente designa en su emblemática la mordedura del conocimiento, el despertar a la conciencia lúcida de sí mismo. Señalemos que, a su manera, Valéry plantea la gran cuestión que indagamos aquí mismo: ¿cómo garantizar nuestro acceso a lo real? En su poema más consumado, "Le cimetière marin", concluye, en el estilo vitalista del siglo, que lo real siempre es arrancamiento a la reflexión, caída en lo inmediato y el instante, epifanía del cuerpo:

Non non! Debout! Dans l'ère successive
Brisez, mon corps, cette forme pensive,
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur de la mer exhalée
Me rend mon âme. Ô puissance salée
Courons à l'onde en rejaillir vivant!

¡No, no! ¡De pie! ¡En la era sucesiva
Romped, cuerpo mío, esta forma pensativa,
Bebed, seno mío, el nacimiento del viento!
Una frescura de la mar exhalada
Me devuelve el ánimo. ¡Oh, potencia salada,
Corramos a revivir en la ola!

* En francés el sentido de "*la passion du réel*" mantiene la posibilidad de una doble lectura: la pasión puede ser la acción de estar apasionado por algo (activo) como el padecer, soportar (pasivo). Se ha elegido traducirlo "la pasión de lo real" debido a que la opción "la pasión por lo real" borra esa ambigüedad y al acentuar uno de los términos, anula la posibilidad de estar poseído por lo real. (n. del e.).

En el fondo, ya en 1923 Mandelstam nos dice que con respecto a las violencias del siglo, y sin retirarse, el poema se instala en la espera. En efecto, no está consagrado al tiempo, ni es promesa de futuro, ni pura nostalgia. El poema se mantiene en la espera como tal y crea una subjetividad de la espera: de la espera como acogida. Puede decir que, sí, la primavera volverá y "brotará el retoño verde", pero que, con un siglo roto sobre las rodillas, seguimos intentando resistir la ola de la tristeza humana.

Este siglo ha sido el de una poética de la espera, una poética del umbral. Aunque éste no se franquee, su mantenimiento habrá de significar el poder del poema.

Querría terminar esta clase mostrando tres puntuaciones muy diferentes de ese motivo: André Breton, Heidegger e Yves Bonnefoy.

A) ANDRÉ BRETON, *L'AMOUR FOU* (1937)

En el siglo, 1937 no es poca cosa. Es un año metonímico en el cual se organiza algo esencial. Es un concentrado absoluto, dado en su esencia, en el exceso de su esencia, del terror stalinista. Pues es el año de lo que se ha denominado "el gran terror". Las cosas comienzan a ir mal en la Guerra Civil española, que es una miniatura interna del siglo entero, pues en ella están presentes todos los actores (comunistas, fascistas, obreros internacionalistas, campesinos insurrectos, mercenarios, tropas coloniales, Estados fascistas, "democracias", etc.). Es el año del ingreso irreversible de la Alemania nazi en la preparación de la guerra total. Y también del gran punto de inflexión en China. Y en Francia, en 1937, ya es evidente que el Frente Popular ha fracasado. No olvidemos que los diputados de 1937 son los mismos que, dos años después, votarán el otorgamiento de plenos poderes a Pétain.

Y después de todo, también es el año de mi nacimiento.

¿Qué nos cuenta André Breton en 1937? Una variante fuerte

de la poética de la espera, que es la del vigía. Presentemos el comienzo del capítulo 3 de *L'Amour fou*:

> [En la aurora del descubrimiento, desde el instante en que los primeros navegantes tuvieron a la vista una nueva tierra hasta aquel en que pusieron pie en la orilla, desde el instante en que tal o cual científico pudo convencerse de que acababa de ser testigo de un fenómeno antes desconocido hasta aquel en que comenzó a apreciar el alcance de su observación –abolida toda sensación de duración en la embriaguez de la suerte–, un muy fino pincel de fuego revela o completa como nada el sentido de la vida.]
>
> El surrealismo siempre ha aspirado a ese estado particular del espíritu, desdeñando en última instancia la presa y la sombra por lo que ya no es sombra y aún no es presa: una y otra fundidas en un relámpago único. Se trata de no dejar que, tras nuestros pasos, los caminos del deseo se llenen de maleza. Nada protege menos, en el arte, en las ciencias, que esa voluntad de aplicaciones, de botín, de acopio. ¡Maldito todo cautiverio, sea a las órdenes de la utilidad universal o en los jardines de piedras preciosas de Moctezuma! Ni siquiera hoy espero nada sino de mi mera disponibilidad, de esa sed de vagabundear al encuentro de todo, que me asegura mantenerme en comunicación misteriosa con los otros seres disponibles, como si estuviéramos destinados a reunirnos de improviso. Me gustaría que mi vida no dejara tras de sí otro murmullo que el de una canción de centinela, una canción para engañar la espera. Con prescindencia de lo que pase o no pase, lo magnífico es la espera.

El centinela es una de las grandes figuras artísticas del siglo. Permite que sólo exista la intensidad del acecho y es, por lo tanto, aquel para quien la sombra y la presa se confunden en el relámpago único. La tesis del acecho o la espera es que sólo podemos preservar lo real si somos indiferentes a lo que ocurre o no ocurre. Es una de las tesis fundamentales del siglo: la espera es una virtud cardinal, porque es la única forma existente de indiferencia intensa.

B) HEIDEGGER

Cito un extracto de "L'homme habite en poète" (1951), incluido en *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1980, con traducción de André Préau:*

> La frase: "El hombre habita en cuanto 'construye'" [*baut*] ha recibido ahora su sentido propio. El hombre no sólo habita en cuanto se limita a organizar su morada en la tierra, bajo el cielo, a rodear de cuidados, como labrador [*Bauer*], las cosas que crecen, y al mismo tiempo a levantar edificios. El hombre sólo puede construir así si ya habita [*baut*] en el sentido de la toma de medida del poeta. El verdadero habitar [*Bauen*] acontece cuando hay poetas: cuando hay hombres que toman la medida de la arquitectónica, de la estructura de la habitación.

Hay un desprecio poético por todo lo que es instalación, cosecha, presa, que se constata en toda la poética del siglo. La cuestión pasa por sostener la espera, la vigilancia pura.

Todo se remite a una condición preliminar, que es una toma de medida, y ésta termina siempre por darse en la figura del acecho y la custodia. Lo poético como tal consiste en ocupar el umbral, en una reversibilidad entre el franqueamiento y el no franqueamiento. Poder mirar a la vez hacia atrás y hacia adelante. El siglo de los poetas es el siglo umbral, sin franqueamiento alguno.

La idea aparece en la última estrofa de Mandelstam. Hay sin duda una novación, las cosas van a florecer, renacer, pero también hay ruptura, la piedra rota del umbral, en la cual se origina la mirada hacia atrás, la obsesión por las huellas. Adelante hay una promesa que no puede cumplirse (definición de la mujer según Claudel, dicho sea de paso);[8] atrás, nada más que nuestras

* Hay traducción española: "Poéticamente habita el hombre", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994 (n. del t.).

8. En el tercer acto de su obra *La Ville*, la heroína declara: "Soy la promesa

propias huellas. El siglo se vio poéticamente a la vez como imposibilidad de franqueamiento y como el trazado que conduce a él, entredós de la huella y el destino.

C) YVES BONNEFOY, "PAR OÙ LA TERRE FINIT", *EN CE QUI FUT SANS LUMIÈRE* (1987)

Puisque c'est à la tombée de la nuit que prend son vol l'oiseau de Minerve, c'est le moment de parler de vous, chemins qui vous effacez de cette terre victime.

Vous avez été l'évidence, vous n'êtes plus que l'énigme. Vous inscriviez le temps dans l'éternité, vous n'êtes que du passé maintenant, par où la terre finit, là, devant nous, comme un bord abrupt de falaise.

Puesto que el pájaro de Minerva emprende el vuelo al caer la noche, es hora de hablar de vosotros, caminos que se borran de esta tierra víctima.

Habíais sido la evidencia, ya no sois más que el enigma. Inscribíais el tiempo en la eternidad, ahora sólo sois pasado, por donde la tierra termina, allí, frente a nosotros, como el borde abrupto de un acantilado.

Como ven, Yves Bonnefoy dice más o menos lo mismo que Mandelstam. El siglo es el tránsito, la movilidad del umbral, pero jamás su franqueamiento. Por lo demás, Bonnefoy escribió otra colección que lleva el título de *Dans le leurre du seuil* ["En la trampa del umbral"]. Estamos entre un camino que se borra

---

que no puede cumplirse". Es sumamente interesante sumergirse en Claudel y compararlo con Brecht, que lo admiraba mucho. También Claudel, bajo la cobertura de una especie de catolicismo denso, casi medieval, llega a la convicción de que lo que dispone lo real nunca es el conocimiento erudito, y tampoco la moralidad ordinaria. Que hace falta un encuentro erradicante y definitivo, y una obstinación absoluta en el seguimiento de sus efectos. También él cree que el individuo jamás es otra cosa que el signo frágil de fuerzas y conflictos que, justa-

(*cf.* Heidegger, *Holzwege*, traducido al francés como *Chemins qui ne mènent nulle part*)* y una tierra que termina. El poeta medita entre ambos.

A más de medio siglo de distancia reaparece la misma figura, la del poema instalado entre la huella que se borra y el sentimiento de un mundo acabado. No se puede entrar a ninguna parte. ¿Qué ha sucedido que nos lleva a tener ese desplazamiento del umbral? El poema es la fina lámina entre huella y acabamiento.

Subjetivamente, nos dice Mandelstam, permanecemos en el umbral con una "sonrisa insensata". "Sonrisa" porque estamos en el umbral; "insensata" pues, al ser éste infranqueable, ¿por qué sonreír? Vamos de la vida, de la esperanza (sonrisa), a la ausencia de sentido de lo real (insensata). ¿No será ésa la máxima subjetiva del siglo?

---

mente por excederlo, le dan acceso a la grandeza de una trascendencia íntima. Y también él considera el humanismo (a su juicio un horror protestante) y el liberalismo (otro tanto) como pobrezas condenables.

* Es decir, "Caminos que no llevan a ninguna parte". En español la obra se tradujo como *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, y *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 1995 (n. del t.).

3
LO IRRECONCILIADO

6 de enero de 1999

¿Cómo llamar los últimos veinte años del siglo si no segunda Restauración? Comprobamos, en todo caso, que esos años están obsesionados por el número. Como una restauración nunca es otra cosa que un momento de la historia que declara imposibles y abominables las revoluciones, y tan natural como excelente la superioridad de los ricos, es fácil imaginar su adoración por el número, que es ante todo el número de escudos, dólares o euros. La amplitud de esa adoración es perceptible en las inmensas novelas de Balzac, el gran artista de la primera Restauración, la posterior a la Revolución Francesa de 1792-1794.

Pero, más profundamente, toda restauración se horroriza ante el pensamiento y sólo se complace con las opiniones, en particular la opinión dominante, concentrada de una vez por todas en el imperativo de Guizot: "¡Enriqueceos!". Los ideólogos de las restauraciones, no sin algunos buenos argumentos, consideran que lo real, correlato obligado del pensamiento, siempre es susceptible de dar acceso a la iconoclastia política y por lo tanto al terror. Una restauración es en primer lugar una aserción en cuanto a lo real, a saber, que siempre es preferible no tener relación alguna con él.

Si el número (encuestas, cuentas, mediciones de audiencia, presupuestos, créditos, tendencia alcista de la bolsa, tiradas, salario de los ejecutivos, *stock options*, etc.) es el fetiche de los tiempos actuales, es porque donde falla lo real el número ciego ocupa su lugar.

El hecho de que sea ciego denota el mal número, en el sentido en que Hegel habla del mal infinito. La distinción del número como forma del ser y del número como parche de la falla de lo real es a mi juicio tan importante que le he dedicado todo un libro.[1] Conformémonos aquí con un contraejemplo: Mallarmé es un pensador del número en la figura del "tiro de dados". Pero para él el número es cualquier cosa menos el material de las opiniones. Es "el único número que no puede ser otro", el momento en que el azar, a través del lanzamiento de los dados, se fija como necesidad. Hay una articulación indisociable entre el azar, que un tiro de dados no puede abolir, y la necesidad numérica. El número es la cifra del concepto. Por eso, concluye Mallarmé, "todo pensamiento lanza un tiro de dados".

Hoy, el número es el número de lo numerable indefinido. A la inversa del número de Mallarmé, la característica del número de la Restauración consiste en poder ser, sin inconveniente, cualquier otro número. La variabilidad arbitraria es su esencia. Es el número flotante. Porque en su segundo plano están las incertidumbres de la bolsa.

La trayectoria que va del número de Mallarmé al número de la encuesta es la que transforma la cifra del concepto en variación indiferente.

¿Por qué este preámbulo? Para introducir un preámbulo, justamente, desvinculado en la práctica de lo que vendrá a continuación. En plena Restauración, yo también voy a dar mis números. Los tomo de algunos diarios serios,[2] que los sacan, a su vez, de informes oficiales aún más serios.

1. Escrito hace unos quince años, ese libro se llama *Le Nombre et les nombres*, París, Seuil, 1990.

2. Entre los diarios franceses que intentan sustraerse al liberalismo consensual y pretenden conservar algunas de las fuerzas intelectuales del siglo, es preciso mencionar *Le Monde diplomatique*, del que provienen la mayor parte de las cifras mencionadas aquí. El límite de ese diario es que, virulento en lo concerniente a las situaciones sociales y las enormidades de la injusticia económica, sigue siendo bastante respetuoso en lo que respecta a las cuestiones propiamente

Podrán entenderlos a partir de dos temas cuyas líneas principales, al menos, habrán de contener estas lecciones sobre el siglo:

a) El lazo oscuro, casi ontológico, que une a la Europa satisfecha y el África crucificada. África como negrura secreta del lavado moral del blanco.
b) La cuestión de lo que vuelve a denominarse, como en los mejores momentos de las dictaduras burguesas, "utopía igualitaria".

He aquí entonces, con la mayor sequedad posible, mis cifras del día:

1. En la actualidad hay alrededor de 500.000 personas infectadas por el sida en Europa. Gracias a la triterapia, la mortalidad está en caída libre. La gran mayoría de ese medio millón de personas vivirá, al precio de un tratamiento gravoso y crónico.

En África hay 22 millones de personas infectadas por el sida. Los medicamentos están prácticamente ausentes. Una abrumadora mayoría morirá; entre ellos, en algunos países, morirá uno de cada cuatro niños, y quizás uno de cada tres.

La distribución a todos los enfermos africanos de los medicamentos necesarios es absolutamente posible. Basta con que ciertos países que tienen los medios industriales para ello decidan elaborar genéricos y entregarlos a las poblaciones en cuestión. Esfuerzo económico mínimo, muy inferior al costo de las expediciones militares "humanitarias".

Un gobierno que no se resuelve a actuar de ese modo decide ser corresponsable de la muerte de varias decenas de millones de personas.

---

políticas y apenas se atreve a aventurarse en el ámbito que, en definitiva, es esencial: la crítica del parlamentarismo y del tema "democrático" que le sirve de pantalla, una crítica que supone la meditada puesta en juego de una concepción muy distinta de la política y de la democracia. La concepción propuesta, en resumidas cuentas, por la Organisation politique, entre cuyos militantes tengo el honor de contarme.

2. Las tres personas más ricas del mundo poseen una fortuna total superior al producto bruto interno conjunto de los 48 países más pobres del mundo.

3. Supongamos que se quiera dar a toda la población del mundo un acceso cuantificable a los alimentos, a saber, 2.700 calorías diarias, así como al agua potable y a los recursos sanitarios básicos; la suma total necesaria equivaldría más o menos a lo que los habitantes de Europa y Estados Unidos gastan anualmente en perfumes.

4. Si tomamos el 20% más pobre y el 20% más rico de la población mundial, en 1960 la franja superior tenía un ingreso treinta veces más alto que el de la franja inferior. En 1995, ese ingreso era ochenta y dos veces más elevado.

5. En setenta países (esto es, el 40% de los países del mundo), el ingreso por habitante es menor que hace veinte años, en cifras constantes.

He terminado con mi introducción.

Hoy partiré de la segunda estrofa del poema de Mandelstam que nos sirvió de base la vez pasada. En ella se trata del comienzo del siglo como lugar de un sacrificio:

> Como el tierno cartílago de un niño
> Es el siglo recién nacido de la tierra.
> Una vez más en sacrificio, como el cordero,
> Se ofrece el sincipucio de la vida.

Sin lugar a dudas, hay aquí una metáfora cristiana, la de un lazo entre la novedad, el anuncio y la promesa, por un lado, y la muerte del inocente y el sacrificio, por otro. No olvidemos la persistencia y hasta la renovación del pensamiento cristiano en el siglo. El anticristo Nietzsche suscitó su anti anticristo. En las décadas de 1920 y 1930 hubo una moda cristiana. Y, de Claudel a Pasolini, pasando por Mandelstam, existieron grandes poetas cristianos o en dialéctica rigurosa con el cristianismo. Hubo una persistencia de la filosofía cristiana y una absorción casi completa de la fenomenología por el moralismo cristiano.[3] Y se produ-

jo incluso el amplio desarrollo de un psicoanálisis cristiano, lo cual indica, con todo, que el cuerpo religioso tiene la sensibilidad del bronce cuando se trata de digerir un veneno.

Una tesis esencial del cristianismo establecido, el cristianismo convertido en poder de Estado, es que el mundo nuevo nace bajo el signo del suplicio y la muerte del inocente. La nueva alianza de Dios con los hombres, encarnada por el Hijo, comienza por la crucifixión. ¿Cómo recuperarse de semejante inicio? ¿Cómo hacer caso omiso de la violencia absoluta del comienzo? Éste es desde siempre uno de los grandes problemas del cristianismo oficial. Pero fue asimismo, en suma, uno de los problemas de los inicios del siglo XX, en razón de la guerra de 1914, la revolución de 1917 y también, en un segundo plano, las innombrables prácticas del colonialismo. La cuestión consiste en saber cómo compatibilizar las atrocidades del comienzo con la promesa de un hombre nuevo. ¿Qué horror asedia la promesa? ¿Cómo responder al sacrificio inaugural?

Frente a este tipo de problemas, siempre hubo dos orientaciones del pensamiento.

Primera orientación: como las cosas comenzaron así, nos encontramos en el tiempo de la muerte, el tiempo del fin. Es lo que creyeron los primeros cristianos: la muerte de Jesucristo significaba que el fin del mundo era inminente. Apenas terminada la guerra de 1914-1918, la idea dominante, sobre todo en Francia, era que semejante carnicería sólo podía significar el fin de las guerras y la paz definitiva. Esto se manifestó en la consigna de "la paz a cualquier precio" y el extremo vigor cobrado por la corriente pacifista. La tesis era que lo iniciado en la sangre declara que esa sangre es la última. "La última de las últimas" [*"la der des ders"*], se decía de la guerra de 1914.

Segunda orientación: como las cosas comenzaron en la vio-

3 Sobre este aspecto, el lector puede remitirse al excelente breve ensayo de Dominique Janicaud, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, Éd. de l'Éclat, 1998.

lencia y la destrucción, es preciso consumar una y otra a través de una destrucción superior y una violencia esencial. La mala violencia debe ser sucedida por la buena, legitimada por la primera. Fundación bélica de la paz: pondremos fin a la guerra mala por medio de la guerra buena.

Estos dos caminos se entrelazan y se enfrentan, sobre todo entre 1918 y 1939. ¿A qué dialéctica da acceso un comienzo guerrero? ¿A la dialéctica guerra/paz o a la dialéctica buena guerra/mala guerra, guerra justa/guerra injusta?

Tal es la historia del pacifismo francés entre las dos guerras, que era principalmente una corriente "de izquierda" y, de manera paradójica, fue en términos de opinión uno de los fermentos del petainismo. Pues el petainismo da forma, desde el punto de vista político, al gusto por la capitulación. Cualquier cosa es mejor que la guerra. Es el camino del "eso nunca más".

El inconveniente es que los nazis sostenían la otra orientación: replantear la mala guerra, que además habían perdido, a través de una buena guerra imperial, nacional y racial, una guerra decisiva, fundadora de un Reich milenario. De resultas, la paz a cualquier precio, para los franceses, quería decir la paz con la guerra total, la paz con los nazis y por lo tanto la inclusión pasiva en una guerra "absoluta", una guerra que reivindicaba el derecho al exterminio. Ésa es la esencia del petainismo: hacer la paz con la guerra exterminadora y por consiguiente ser su cómplice abyecto, tanto más abyecto cuanto que era un cómplice pasivo sólo preocupado por sobrevivir.

Es característico que De Gaulle, en 1940, tuviera que decir simplemente que la guerra continuaba. Los resistentes y él debían, en suma, reabrir la guerra, reinstalarla. Pero tropezaban, de todos modos, con una paradoja: ¿cómo podía el siglo, que había comenzado con una guerra atroz, continuar con una guerra aún peor? ¿Qué pasaba en ese eslabonamiento con la promesa "cristiana" del hombre nuevo?

Lo que digo sobre la guerra tiene como base una subjetividad paradójica, cuyos mecanismos comenzamos a describir cuando

hablamos de Mandelstam. El siglo se pensó a sí mismo simultáneamente como fin, agotamiento, decadencia, y como comienzo absoluto. Una parte del problema de la centuria es la conjunción de estas dos convicciones. Digámoslo de otra manera: el siglo se concibió como nihilismo, pero también como afirmación dionisíaca. Según los momentos, parece actuar de acuerdo con dos máximas: una (hoy, por ejemplo) es de renunciamiento, resignación, mal menor, moderación, fin de la humanidad como espiritualidad, crítica de los "grandes relatos".[4] Otra, que domina el "pequeño siglo", entre 1917 y la década de 1980, retoma de Nietzsche la voluntad de "romper en dos la historia del mundo" y se propone un comienzo radical y la fundación de una humanidad reconciliada.

La relación de las dos intenciones no es simple. No se trata de una correlación dialéctica, sino de un entrelazamiento. El siglo ha sido frecuentado por una relación no dialéctica entre necesidad y voluntad. Esto es notorio en Nietzsche, que en ese aspecto es un profeta del siglo. Nietzsche hace un diagnóstico de nihilismo extremadamente detallado, asignado a la genealogía de los afectos negativos (culpa, resentimiento, etc.). Pero al mismo tiempo está la certeza voluntarista del Gran Mediodía, que no sostiene ninguna relación de resultado o de relevo dialéctico con la dominación del nihilismo. No hay teoría de la negatividad que pueda asegurar el pasaje, y Deleuze tiene mucha razón al dar a esa relación que no lo es el nombre de "síntesis disyuntiva".[5]

4. Jean-François Lyotard dio forma a una suerte de adiós melancólico al siglo (a la "modernidad") al pronunciar el final de los "grandes relatos", lo cual, según su parecer, significaba sobre todo el fin de la política marxista, el fin del "relato proletario". Lo hizo con elegancia y profundidad, buscando en los refinamientos del arte contemporáneo la manera de relevar, en lo discontinuo y lo ínfimo, la Totalidad perdida, la Grandeza imposible. Es menester leer *Le Différend*, París, Minuit, 1984 [trad. esp.: *La diferencia*, Barcelona, Gedisa, 1988].

5. El concepto de "síntesis disyuntiva" está en el núcleo de la concepción elaborada por Deleuze sobre la "vitalidad" del ser, que es lo mismo que su univocidad productiva. De hecho, designa el poder de lo Uno que se manifiesta incluso

En el orden de la historia y su sumisión voluntarista a la política, esa disyunción constituye un problema. A causa de ella, el siglo está íntegramente marcado por una violencia singular, que no es sólo una violencia objetiva sino una reivindicación subjetiva que a veces llega hasta el culto. La violencia llega hasta la disyunción. Sustituye una conjunción faltante; es como una ligazón dialéctica forzada hasta la antidialéctica.

La violencia se legitima por la creación del hombre nuevo. Este motivo, desde luego, sólo tiene sentido en el horizonte de la muerte de Dios. El hombre sin Dios debe ser recreado, para reemplazar al hombre sometido a los dioses. En ese aspecto, el hombre nuevo mantiene unidos los fragmentos de la síntesis disyuntiva, porque es a la vez un destino, el destino del hombre en la época de la muerte de los dioses, y una voluntad, la de superar al hombre antiguo. Si es cierto que el siglo es enormemente ideológico, es porque da figura a la síntesis disyuntiva que constituye y trabaja sus orientaciones de pensamiento. El famoso "fin de las ideologías", con el que se señalan nuestra modestia y nuestra piedad humanitaria, no es sino la renuncia a toda novedad del hombre. Y ello, como ya dije, cuando todo se apresta para modificarlo por entero, mediante manipulaciones ciegas y tráficos financieros.

En rigor, el factor actuante en el siglo XX no es la dimensión ideológica del tema del hombre nuevo. La pasión de los sujetos, los militantes, se deposita en la *historicidad* de ese hombre nuevo. Pues estamos en el momento de lo real del comienzo. El siglo XIX anunció, soñó, prometió; el siglo XX, por su parte, declaró que él hacía, aquí y ahora.

Esto es lo que propongo llamar *pasión de lo real*, convencido de que es preciso hacer de ella la clave de toda comprensión del siglo. Hay una convicción patética de que se nos convoca a lo real del comienzo.

---

en las series más divergentes. Intenté reconstruir todo esto (y diferenciarme racionalmente) en *Deleuze, la clameur de l'être*, París, Hachette, 1997 [traducción española: *Deleuze, el clamor del ser*, Buenos Aires, Manantial, 1997].

Como sabe cualquiera de los actores del siglo, lo real es horrible y exaltante, mortífero y creador. Lo indudable es que está, como Nietzsche lo dijo magníficamente, "más allá del Bien y del Mal". Toda convicción sobre la llegada real del hombre nuevo está marcada por una fuerte indiferencia a sus costos y una legitimación de los medios más violentos. Si se trata del hombre nuevo, el hombre antiguo bien puede no ser otra cosa que un material.

Para el moralismo temperado de nuestros días, que no es sino la promoción del crimen aséptico, así como de la guerra virtuosa o la ganancia limpia, el pequeño siglo, el de las políticas revolucionarias reunidas bajo el nombre equívoco de "comunismos", fue bárbaro porque su pasión de lo real lo situaba más allá del bien y del mal. Por ejemplo, en una franca oposición entre política y moral. Pero, desde las entrañas del siglo, éste se vivió con un carácter heroico y épico.

Cuando leemos la *Ilíada*, nos vemos obligados a constatar que se trata de una sucesión ininterrumpida de masacres. Pero en el movimiento de la cosa como poema, esa situación no se presenta con rasgos bárbaros, sino heroicos y épicos. El siglo ha sido una *Ilíada* subjetiva, aun cuando la barbarie se comprobó y denunció con frecuencia, pero por lo general en el otro bando. De allí cierta indiferencia a los signos objetivos de la crueldad. En esa misma indiferencia nos instalamos al leer la *Ilíada*, porque el poder de la acción es más intenso que la sensiblería moral.

Ejemplos literarios célebres dan testimonio de esa relación subjetiva estetizada por el sentimiento épico con los episodios más bárbaros del siglo. En lo concerniente a la guerra de 1914, podemos remitirnos a *Los siete pilares de la sabiduría* (1921) y las descripciones de Lawrence de escenas de horror, no sólo en el bando enemigo (los turcos que masacran a todos los aldeanos) sino en el propio, cuando el "sin cuartel" sale de sus labios, así como la consigna de no tomar prisioneros y rematar a todos los heridos. Ninguno de esos actos se justifica –al contrario–, pero todos ellos se hacen uno con el molde épico de la "guerra árabe". En la vertiente de las revoluciones citaremos *La esperanza* (1937) de Mal-

raux, sobre todo cuando, con referencia a la Guerra Civil española, el autor menciona y comenta la práctica de la tortura y las ejecuciones sumarias, no sólo entre los franquistas sino en el bando republicano. También en este caso la grandeza popular épica de la resistencia arrastra todo lo demás. Malraux, en sus propias categorías, aborda la síntesis disyuntiva por el lado de su parte más opaca, la figura de la historia como destino. Si las atrocidades no son lo que puede dar un sentido "moral" a la situación, es porque estamos, como en el *fatum* que Nietzsche toma de los estoicos, más allá de toda consideración de ese tipo. En las situaciones intensas, es preciso que cada cual pueda encontrar su destino y hacerle frente, como debía hacerse frente a la bestia-siglo en el poema de Mandelstam. Pues, dice Malraux, la España exangüe toma conciencia de sí misma, de modo que cada actor del drama es copartícipe de esa conciencia. Las atrocidades sólo son una parte de esta revelación, si tenemos en cuenta que lo que revela la historia como destino es, casi siempre, la experiencia de la guerra.

Esto me lleva al elemento que, luego de la pasión de lo real, es sin duda la principal caracterización del siglo: que haya sido el siglo de la guerra. Lo cual no quiere decir únicamente que está lleno, hasta nuestros días, de guerras feroces, sino que ha estado *bajo el paradigma de la guerra.*

Los conceptos fundamentales a través de los cuales el siglo se pensó o pensó su estrategia creativa estuvieron subordinados a la semántica de la guerra. Advirtamos que no se trata de la guerra en el sentido de Hegel, de la guerra napoleónica. Para Hegel, la guerra es un momento constitutivo de la conciencia de sí de un pueblo. Es creadora de conciencia, en particular de conciencia nacional. La guerra del siglo XX no ha sido así, pues la idea predominante es la de la guerra decisiva, la *última guerra*. Para todo el mundo, el conflicto de 1914-1918 es la mala guerra, la guerra infame, que no debe repetirse; de allí la expresión "la última de las últimas". Es absolutamente necesario que la conflagración de 1914-1918 sea la última de esa categoría de malas guerras. En lo sucesivo la cuestión pasa por poner fin al mundo que ha engendrado la guerra infame. Ahora bien, lo que termi-

nará con la guerra será la guerra, otro tipo de guerra. Pues la paz, entre 1918 y 1939, es lo mismo que la guerra. Nadie cree en ella. Hace falta otra guerra, que será verdaderamente la última.

Mao Tsé Tung es una figura típica de esa convicción. Dirigió una guerra durante más de veinte años, de 1925 a 1949, y renovó por completo la reflexión sobre las relaciones entre guerra y política. En un texto de 1936, *Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China*, desarrolla la idea de que, para obtener la "paz perpetua", es preciso inventar una nueva guerra, oponer a la guerra corriente la que enfrenta a los poderosos de la hora, una guerra nueva organizada por los proletarios y los campesinos y que él denomina justamente "guerra revolucionaria".

Antes de Mao, y aún en el pensamiento de Lenin, la guerra y la revolución eran términos contrarios, que componían una situación dialéctica compleja. Como lo muestra vigorosamente Sylvain Lazarus,[6] Lenin se refiere a la cuestión de la guerra para separar la subjetividad política de la conciencia histórica, cuando señala, en la primavera de 1917, que la guerra es un dato claro, mientras la política es oscura. El tema maoísta de la guerra revolucionaria instaura una completa distinción, que opone diferentes tipos de guerras, orgánicamente ligadas a políticas diferentes. Sobre esa base, corresponde a la guerra (políticamente justa) poner fin a las guerras (políticamente injustas). Así, en ese texto de 1936, extraído del ya mencionado *Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China*:

> La guerra, ese monstruo que lleva a los hombres a matarse unos a otros, terminará por ser erradicada gracias al desarrollo de la sociedad humana, y lo será incluso en un futuro no lejano. Pero para suprimir la guerra hay un único medio: oponer la guerra a la guerra, oponer la guerra revolucionaria a la guerra contrarrevolucionaria [...]. Cuando la sociedad humana llegue a la eliminación de las clases, a la supresión del Estado, ya no habrá guerras, ni contrarrevolu-

6. Sobre este punto, véase Sylvain Lazarus, "Lénine et le temps", en su gran libro *Anthropologie du nom*, París, Seuil, 1996.

cionarias ni revolucionarias, ni injustas ni justas. Será la era de la paz perpetua para la humanidad. Al estudiar las leyes de la guerra revolucionaria, partimos de la aspiración de suprimir todas las guerras; en esto radica la diferencia entre nosotros, los comunistas, y los representantes de todas las clases explotadoras.

Y dos años después, en *Problemas de la guerra y de la estrategia*:

> Estamos a favor de la abolición de las guerras; no queremos la guerra. Pero la guerra sólo puede abolirse mediante la guerra. Para que no haya más fusiles, es preciso tomar el fusil".

Este motivo del fin de las guerras a través de una guerra total y última sostiene todas las convicciones, que jalonan el siglo, de un arreglo "definitivo" de tal o cual problema. La forma negra, la forma atroz y extremista de esta convicción, es sin duda la "solución final" del presunto "problema judío" decidida por los nazis en la conferencia de Wannsee. No es posible separar por completo este extremismo asesino de la idea, de difusión general y en todos los ámbitos, de una solución "absoluta" de los problemas.

Una de las obsesiones del siglo ha sido la de obtener lo definitivo. Podemos verla en acción hasta en los sectores más abstractos de la ciencia. Basta pensar en la empresa matemática denominada "Bourbaki", cuya aspiración es construir un monumento matemático íntegramente formalizado, completo, definitivo. En el arte, con el fin de la relatividad de las imitaciones y las representaciones, se cree posible llegar al arte absoluto, al arte que se muestra enteramente como tal, que, al tomar como objeto su propio proceso, es exposición de lo artístico del arte, fin prodigado, en el arte, del arte mismo, y por lo tanto: última obra de arte, en la forma del arte desobrado.

En todos los casos se comprueba que la obsesión por lo definitivo se alcanza como más allá de una destrucción. El hombre nuevo es destrucción del viejo hombre. La paz perpetua se consigue por destrucción, en la guerra total, de las viejas guerras. El monumento de la ciencia consumada destruye, mediante la for-

malización integral, las viejas intuiciones científicas. El arte moderno desmantela el universo relativo de la representación. En la destrucción y lo definitivo hay un par fundamental. Y otra vez, es un par no dialéctico, una síntesis disyuntiva. Pues lo definitivo no es el fruto de la destrucción, de modo tal que hay dos tareas bien diferentes: destruir lo viejo, crear lo nuevo. La guerra misma es una yuxtaposición no dialectizable de la destrucción atroz y del bello heroísmo victorioso.

Por último, el problema del siglo consiste en situarse en la conjunción no dialéctica del motivo del fin y el motivo del comienzo. "Terminar" y "empezar" son dos términos que, en el siglo, se mantienen irreconciliados.

El modelo de la irreconcialización es la guerra, la guerra definitiva y total, que exhibe tres características:

a) Pone fin a la posibilidad de la mala guerra, la guerra inútil o conservadora, cuyo modelo es 1914-1918.
b) Debe erradicar el nihilismo, porque propone un compromiso radical, una causa, un verdadero cara a cara con la historia.
c) Va a fundar un nuevo orden histórico y planetario.

Esta guerra no es, como la de 1914, una mera operación del Estado; es una implicación subjetiva. Una causa absoluta que genera un nuevo tipo de sujeto, una guerra que es creación de su combatiente. Finalmente, la guerra se convierte en un paradigma subjetivo. El siglo ha sido portador de una concepción combatiente de la existencia, lo cual quiere decir que la totalidad misma, en cada uno de sus fragmentos reales, debe representarse como conflicto. Cualquiera sea su escala, planetaria o privada, toda situación real es escisión, enfrentamiento, guerra.

En el siglo XX, la ley compartida del mundo no es lo Uno ni lo Múltiple, sino lo Dos. No es lo Uno, pues no hay armonía, hegemonía de lo simple, poder unificado de Dios. No es lo Múltiple, pues no se trata de alcanzar un equilibrio de potencias o una armonía de facultades. Es lo Dos, y el mundo representado en la modalidad de lo Dos excluye la posibilidad tanto de un so-

metimiento unánime como de un equilibrio combinatorio. Es preciso resolver.

La clave subjetiva del siglo es que todo el mundo cree que el siglo va a decidir, a resolver. La capacidad de los hombres de inventar lo Dos es considerable; el siglo lo muestra. La guerra es la visibilidad resolutiva de lo Dos contra el equilibrio combinatorio. En ese sentido, la guerra está omnipresente. Sin embargo, lo Dos es antidialéctico. Contiene una disyunción no dialéctica, sin síntesis. Debemos examinar cómo se presenta ese paradigma en estética, en la relación de los sexos, en la agresividad técnica.

La "bestia" de este siglo, mencionada por Mandelstam, no es otra que la omnipresencia de la escisión. La pasión del siglo es lo real, pero lo real es el antagonismo. Y por eso la pasión del siglo, ya se trate de los imperios, las revoluciones, las artes, las ciencias, la vida privada, no es otra que la guerra. "¿Qué es el siglo?", pregunta el siglo. Y responde: "Es la lucha final".

4
UN MUNDO NUEVO, SÍ, PERO ¿CUÁNDO?

13 de enero de 1999

En una frase: el siglo, presa de la pasión de lo real, puesto bajo el paradigma de la guerra definitiva, dispone subjetivamente un frente a frente no dialéctico de la destrucción y la fundación, en beneficio de cuyas necesidades, al pensar la totalidad y el más mínimo de sus fragmentos en la figura del antagonismo, plantea que la cifra de lo real es lo Dos.

Hoy, por decirlo así, haremos pasar esta frase a través de un texto de Brecht, para que tome su fuerza y su color.

Brecht es un personaje emblemático del siglo XX, aunque por otra parte se lo vea como escritor, dramaturgo, dialéctico marxista, compañero de ruta del partido o mujeriego. Varias razones lo explican, de las cuales mencionaré cuatro: Brecht es alemán, director de teatro, aliado del comunismo y contemporáneo del nazismo.

1. Es un alemán que comienza a escribir en la inmediata posguerra, en esa asombrosa Alemania de Weimar tanto más creadora cuanto que sobrelleva el trauma germano, que es más profundo –por desdicha, así lo confirmarán sus secuelas– que la derrota. Brecht es uno de los artistas del trastorno identitario de su país. Y arreglará cuentas con la Alemania que ha salido de la guerra de 1914 en una especie de hipnosis frenética.

De hecho, Brecht forma parte de esos alemanes que anhelan con desesperación producir un pensamiento de Alemania aleja-

do por completo del romanticismo, sustraído por completo a la mitología wagneriana (menos relacionada con el genial Wagner que con su apropiación por el resentimiento pequeñoburgués: el tendero arruinado con aires de militarote que se toma por un Sigfrido con casco puntiagudo). La disputa con el romanticismo, llevada a veces hasta el celo neoclásico, es un tema mayor del siglo. Desde ese punto de vista, Brecht mira con frecuencia hacia Francia. Un personaje esencial de su etapa de juventud es Rimbaud. En *Baal* y *En la jungla de las ciudades* encontramos textos del poeta francés incorporados sin cambios. Es que para Brecht la desdicha de los alemanes consiste en debatirse con el espesor de una lengua siempre vuelta hacia los tambores de lo sublime. Su ideal es el francés del siglo XVIII, un lenguaje a la vez ligero y sensual, por ejemplo el de Diderot. En ese aspecto, por lo demás –y en muchos *otros*–, Brecht desciende más directamente de Nietzsche que de Marx. Nietzsche también quiere dotar a la lengua alemana de una ligereza francesa, así como, con malicia, pretende escoger a Bizet contra Wagner. Todo ese trabajo penoso de Alemania sobre y contra sí misma es central en los desastres del siglo.

2. El destino de Brecht es principalmente teatral. Será durante toda su vida un escritor y un profesional del teatro. Propone y experimenta reformas fundamentales de la dramaturgia, tanto en lo concerniente a la escritura como a la actuación y la puesta en escena. Ahora bien, puede afirmarse (y es un punto sintomal importante) que el siglo XX es el siglo del teatro como arte. El invento de la noción de puesta en escena corresponde a esa centuria, que transforma en arte el pensamiento de la representación misma. Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, luego Vilar, Vitez, Wilson y muchos otros, transformaron en un arte independiente lo que sólo era el montaje de la representación. Dieron origen a un tipo de artista que no se sitúa ni en el registro del arte del escritor ni en el del intérprete, pero que crea en el pensamiento y el espacio una mediación entre ambos. El director es una suerte de pensador de la representación como

tal, sostiene una meditación muy compleja sobre las relaciones entre el texto, la actuación, el espacio, el público.

¿Por qué, en nuestro siglo, esa invención de la puesta en escena teatral? Brecht, que es uno de los grandes artistas del teatro, uno de los pocos que se mantuvo a la vez cerca del texto y de la actuación, reflexionó también sobre la contemporaneidad del teatro. Se pregunta, por ejemplo, cuál es la teatralidad de la política, cuál es, en la producción de la conciencia política, el lugar de la representación, de la puesta en escena. ¿Cuáles son las figuras manifiestas de la política? El debate alrededor de este punto es muy intenso entre las dos guerras, sobre todo en relación con el fascismo. Conocemos las vigorosas fórmulas de Walter Benjamin: a la estetización (fascista) de la política hay que oponer la politización (revolucionaria) del arte. Brecht va más lejos, en cuanto suma al pensamiento teórico una experimentación concreta, una invención artística. Pero comparte la convicción de un vínculo singular entre teatralidad y política.

¿A qué está ligada esa teatralidad? Probablemente, al nuevo papel asignado a las masas en la acción histórica desde la revolución de 1917. Pensemos en la fórmula de Trotsky,[1] para quien el elemento característico de nuestra época es "la irrupción de las masas en la escena de la historia". La imagen de la escena es muy llamativa. Las categorías de revolución, proletariado y fascismo remiten a figuras de irrupción masiva, a fuertes representaciones colectivas, a escenas inmortalizadas: toma del Palacio de Invierno o Marcha sobre Roma. Una cuestión se ventila constantemente: ¿cuál es la relación entre el destino individual y la irrupción histórica de las masas? Pero el interrogante también puede formularse así: ¿quién es actor de qué obra, y en qué escenario?

Brecht se pregunta cómo representar, figurar, desplegar teatralmente la relación entre el destino personal, el personaje y el

1. Su *Historia de la Revolución Rusa* es un libro excelente, y no hay por qué negarlo. En él, Trotsky equilibra con claridad el sentido épico de la "irrupción de las masas" (la fórmula aparece en el texto) y el análisis político de sesgo marxista.

desarrollo histórico impersonal, la irrupción masiva. El siglo XX retoma la cuestión del coro y el protagonista, y su teatro es más griego que romántico. Eso es lo que gobierna la invención y el progreso de la puesta en escena. El teatro, en el siglo XX, es otra cosa que la representación de obras. Con razón o sin ella, se cree que su objetivo se ha modificado y que en lo sucesivo se trata de una dilucidación histórica colectiva.

Hoy, en ausencia de una convicción de este tipo, bien podría ser que la puesta en escena fuera condenada y se volviera a las maneras anteriores: un buen texto, buenos actores ¡y basta! Déjennos de fastidiar con la conciencia política o los griegos.

Para Brecht, cualquiera sea la obra, antigua o moderna, se trata de plantearle la cuestión de la relación entre el personaje y el destino histórico. ¿Cómo representar el devenir de un sujeto y esclarecer a la vez el juego de fuerzas que lo constituye, pero que es también el espacio de su voluntad y sus decisiones? Brecht está seguro de que el teatro debe cambiar y ser otra cosa que una autocelebración de la burguesía espectadora.

En nuestros días también se estima que el teatro tiene que sufrir un cambio: debe convertirse en la celebración del consenso democrático y moral, una suerte de coro taciturno sobre las desdichas del mundo y su contracara humanitaria. Ni héroe ni conflicto típico ni pensamiento, nada más que la emoción corporal unánime.

Brecht y los artistas de teatro de la época, por su parte, meditan sobre la interpretación, el personaje, e intentan comprender cómo éste, que no preexiste a las circunstancias teatrales, se construye en la actuación [*jeu*], que es ante todo un juego [*jeu*] de fuerzas. No nos situamos ni en la psicología ni en la hermenéutica del sentido ni en los juegos del lenguaje ni en la parusía del cuerpo. El teatro es un aparato de construcción de verdades.

3. Bertolt Brecht se unió al comunismo, aun cuando –como muchos otros hombres de teatro, por lo demás, y pienso en la singular afiliación comunista de Antoine Vitez o Bernard Sobel– encontró la manera de que esa unión fuera siempre un poco ses-

gada o diagonal. Esa gente de teatro era compañera del partido con mucha franqueza y a la vez no muy francamente. El teatro es un buen ejercicio para esas acrobacias. Lo seguro es que Brecht se hace cargo –con honestidad– de la cuestión del arte en las condiciones del marxismo o el comunismo: ¿qué es un arte didáctico, un arte al servicio de la lucidez popular, un arte proletario, etc.? Ciertamente, nuestro autor es un personaje central de esas discusiones, pero al mismo tiempo es un artista muy grande, cuyas obras se representan hoy en todas partes, aun cuando los debates sobre la dialéctica del teatro y la política ya no existen. Brecht es sin ninguna duda el más universal y el más indiscutible de los artistas que vincularon de manera explícita su existencia y su creación a las llamadas políticas comunistas.

4. Brecht conoció el problema del nazismo en Alemania. La cuestión de la posibilidad del nazismo, la posibilidad de su éxito, lo afectó de manera directa. Y en torno de esa cuestión multiplicó los ensayos y las piezas teatrales, como *La resistible ascensión de Arturo Ui*, de donde proviene la famosa (y dudosa) fórmula: "Aún es fecundo el vientre del cual salió la bestia inmunda". Dudosa en cuanto pretende hacer de la singularidad nazi la consecuencia estructural de un estado de las cosas y los sujetos, camino no muy prometedor para pensar realmente esa singularidad. Pero de todos modos Brecht intentó, con los medios de que disponía, y en caliente, una didáctica teatral en definitiva refinada de la llegada de Hitler al poder. Como consecuencia, vivió la Segunda Guerra Mundial en carácter de exiliado. Ésa es otra de sus fuertes adhesiones al siglo, para el cual el personaje del exiliado es esencial, como podemos verlo en la producción novelesca y sobre todo en las novelas de Erich Maria Remarque.[2] Hay

2. La obra de Erich Maria Remarque puntúa diferentes dramas del siglo, desde su gran clásico sobre la guerra de 1914, *À l'Ouest rien de nouveau*, traducción de Alzir Hella y Olivier Bournac, París, Stock, 1968 [trad. cast.: *Sin novedad en el frente*, Barcelona, Edhasa, 2003], hasta las figuras de errancia, acción

una subjetividad muy particular del exilio. Y especialmente del exilio en Estados Unidos, donde residían muchos intelectuales alemanes proscriptos por el nazismo. Esos artistas, escritores, músicos y científicos componían un pequeño mundo extremadamente activo, dividido e incierto. Debemos decir que para Brecht América era, desde mucho tiempo atrás, una cosa extraña, que lo fascinaba por su modernidad chillona, su pragmatismo, su vitalidad técnica. Brecht es también un buen testigo europeo de Estados Unidos. Y, por último, es un hombre que experimenta en la República Democrática Alemana el "socialismo real", en su forma más voluntarista y cerrada. En Alemania oriental se convierte en una especie de personaje oficial, no sin divisiones, arrepentimientos tortuosos y acciones enmascaradas. Un episodio fundamental de sus últimos años (murió bastante joven, en 1956) es la insurrección obrera de 1953, reprimida en Berlín por el ejército soviético. Brecht escribió una carta a las autoridades comunistas del Estado, en uno de cuyos fragmentos (el único dado a conocer) aprobaba la represión, pero en otra parte, "privada", planteaba temibles interrogantes sobre el aplastamiento de una revuelta proletaria por el "Estado de los obreros y los campesinos". Que haya podido ser el hombre de esas circunstancias tornadizas se adivina detrás de las modificaciones sucesivas de la que es sin duda su obra maestra, *Vida de Galileo*, uno de cuyos temas es la duplicidad del científico frente a las autoridades (ya durante la época del exilio, en los llamados años del macartismo,[3] Brecht, sospechoso de actividades comunistas, había tenido que declarar ante la policía y la justicia norteamericanas).

---

y amor desolado del período de entreguerras, en *Les Camarades*, traducción de Marcel Stora, París, Gallimard, 1970 [trad. cast.: *Tres camaradas*, Barcelona, Ediciones G. P., 1984].

3. La brevedad y la pobreza de la historia de Estados Unidos –imperio hegemónico de nuestros días, por otra parte– hacen que los contados episodios de tenor político indudable sean objeto de exámenes impiadosos y vigorosas formalizaciones artísticas. Así sucede con la Guerra de Secesión, desde luego, y en términos más generales con la cuestión del Sur. Y también con la secuencia de

Como se ve, hay numerosas razones para convocar a Brecht como testigo del siglo y documento legítimo en el método inmanente que propongo, el de un examen de lo que ese siglo significó para su gente.

El texto de Brecht que elegí lleva en la traducción francesa el título de "Le prolétariat n'est pas né en gilet blanc" ["El proletariado no nació con chaleco blanco"], y se vincula directamente con una de nuestras hipótesis centrales: el siglo que se empeña en pensar, bajo el paradigma de la guerra, el nudo enigmático de la destrucción y el comienzo. Se trata de un escrito de 1932, incluido en *Écrits sur la politique et la société (1919-1950)* (París, L'Arche, 1971). Como verán, el objetivo inmediato de este texto es la cultura, las categorías subjetivas de la cultura. Se constata que la gran cultura burguesa ya ha pasado, pero la nueva cultura todavía no está presente. Brecht se plantea una pregunta característica del siglo: ¿cuándo llegará por fin lo nuevo? ¿Está ya lo nuevo en acción, podemos discernir su devenir? ¿O estamos atrapados en el espejismo de lo que sólo es una forma antigua de lo nuevo, una "novedad" aún demasiado vieja, porque está cautiva de la destrucción? La pregunta, entonces, es: "¿cuándo?". Destaco en el texto una suerte de letanía central, puntuada por el "cuando":

persecuciones dirigidas principalmente contra los intelectuales y artistas, entre fines de la década de 1940 y comienzos de la década siguiente, con el pretexto del anticomunismo. La denominada Comisión de Actividades Antinorteamericanas estaba presidida por el senador McCarthy, razón por la cual este período recibe el nombre de "macartismo". Su particular intensidad se debe a que cada testigo se veía frente a la exigencia de delatar a los otros. Quienes practicaron la delación, para no ser a su vez objeto de sospechas y conservar su trabajo, fueron muchos y en ocasiones ilustres. El caso más discutido fue sin duda el del gran cineasta Elia Kazan. Innumerables artistas, actores, guionistas y directores comparecieron ante la comisión. Las alusiones a este período atiborran literalmente el arte norteamericano desde entonces, y sobre todo el cine.

En síntesis: cuando la cultura, en pleno hundimiento, esté cubierta de manchas, casi una constelación de manchas, un verdadero muladar de inmundicias;
cuando los ideólogos sean demasiado abyectos para atacar las relaciones de propiedad, pero también demasiado abyectos para defenderlas, y los señores a quienes habrían querido servir sin saber hacerlo los hayan expulsado;
cuando, puesto que las palabras y los conceptos ya no tendrán casi nada que ver con las cosas, los actos y las relaciones que designan, sea posible cambiar éstos sin cambiar aquéllos o cambiar las palabras y dejar intactas cosas, actos y relaciones;
cuando sea preciso, para tener la esperanza de salir con vida, estar dispuesto a matar;
cuando la actividad intelectual quede restringida al extremo de afectar el proceso mismo de explotación;
cuando ya no pueda dejarse a las grandes personalidades el tiempo que necesitan para abjurar de sí mismos;
cuando la traición cese de ser útil, la abyección, rentable, y la necedad, una recomendación;
cuando aun la insaciable sed de sangre de los curas ya no baste y sea menester expulsarlos;
cuando ya no quede nada por desenmascarar, porque la opresión habrá avanzado sin la máscara de la democracia, la guerra, sin la del pacifismo, la explotación, sin la del consentimiento voluntario de los explotados;
cuando reine la más sangrienta censura de todo pensamiento, pero sea superflua porque ya no habrá más pensamiento;
ah, entonces el proletariado podrá hacerse cargo de la cultura en el mismo estado que la producción: en ruinas.

Como el texto es perfectamente claro, me limitaré a hacer cinco puntualizaciones.

a) Temática esencial: lo nuevo sólo puede llegar como tomado de la ruina. Sólo habrá novedad en el elemento de una destrucción íntegramente consumada. Brecht no dice que la destrucción va a engendrar por sí misma lo nuevo. Su dialéctica no es meramente hegeliana. Dice que ella es el terreno donde lo nuevo puede apoderarse del mundo. Señalemos que no nos movemos del todo en

la lógica de la relación de fuerzas. No es previsible que lo nuevo pueda imponerse por ser más fuerte que lo viejo. Tratándose de la vieja cultura, lo necesario e imaginable, como espacio de una novedad posible, no es su debilitamiento sino una descomposición *in situ*, una podredumbre nutricia.

b) El adversario, por lo demás, no se presenta verdaderamente como una fuerza. Ya no lo es. Es una especie de abyección neutra, un plasma, en ningún caso un pensamiento. No puede haber relevo dialéctico de esa neutralidad en putrefacción. Si el paradigma de la guerra depende de la vertiente de la guerra definitiva o final es porque los protagonistas de ésta no son conmensurables, no suponen el mismo tipo de fuerza. Pensamos, desde luego, en la oposición nietzscheana de las fuerzas activas y las fuerzas reactivas, de Dionisos y el Crucificado. Signo adicional de lo que sostenía hace un momento: con frecuencia, Brecht está más cerca de Nietzsche que de Marx.

c) Un aspecto muy importante para el artista es que uno de los síntomas de la descomposición es la ruina de la lengua. La capacidad de nombrar de las palabras está afectada, y la relación entre ellas y las cosas se ha relajado. Se comprueba (una gran verdad de nuestros días) que un punto central de toda opresión en sus momentos finales es ese derrumbe de la lengua, el desprecio por cualquier nominación inventiva y rigurosa, el reino de la lengua fácil y corrompida, la del periodismo.

d) Lo que Brecht viene a decir, signo de la violencia del siglo, es que el final sólo está verdaderamente presente cuando enfrentamos esta alternativa: matar o ser matados. El asesinato es una suerte de ícono central. En él hay una metonimia de la historia. Volvemos a encontrar aquí el estigma de la pasión de lo real, estigma tanto más terrible cuanto que aparece en el medio de una lengua ahora incapaz de nombrar. Como pensamiento del fin (del fin de la vieja cultura), el siglo es la muerte bajo las especies del asesinato innombrable.

Lo que me sorprende es que esta categoría se convirtió efectivamente en una categoría fundamental del espectáculo contemporáneo. El personaje más representado termina por ser el *serial*

killer. Y el *serial killer* reparte de manera universal una muerte desprovista de toda simbolización y que, en ese sentido, no logra ser trágica.

La tesis de la conjunción entre el asesinato y el desfallecimiento de la lengua es muy fuerte. En todo caso, es un emblema espectacular del siglo agonizante. Brecht advirtió la concomitancia de la huida de las palabras y de algo que toca a la muerte, al cuerpo que, cuando la simbolización desaparece, ya no es más que un residuo.

e) La cuestión de la máscara. El final, dice Brecht, llega cuando las figuras de la opresión ya no necesitan máscaras, pues se ha instaurado la cosa misma. Es menester pensar aquí la relación entre violencia y máscara, una relación que los marxistas, hasta Louis Althusser, también denominaron en el siglo la cuestión de la ideología. Volveremos a ella.

¿Qué significa "desenmascarar" una opresión? ¿Cuál es la función exacta de la máscara? Brecht es un pensador del teatro como capacidad de desenmascarar lo real, precisamente porque el teatro es, por excelencia, el arte de la máscara, del semblante.* La máscara teatral simboliza la cuestión que a menudo se designa, sin razón alguna, como la de la importancia de la mentira en el siglo. Es mucho mejor plantearla así: ¿qué relación hay entre la pasión de lo real y la necesidad del semblante?

* El término francés *semblant* se ha traducido por "semblante", de uso común en el vocabulario lacaniano, en lugar de "apariencia" (n. del t.).

5
PASIÓN DE LO REAL Y MONTAJE DEL SEMBLANTE

10 de febrero de 1999

¿Qué es el "distanciamiento" del que Brecht hacía una máxima para la actuación del actor? Es una puesta en evidencia, en la actuación misma, de la brecha entre ésta y lo real. Pero en un nivel más profundo es una técnica de desmontaje de los lazos íntimos y necesarios que unen lo real al semblante, lazos resultantes del hecho de que esta última es el verdadero principio de situación de lo real, lo que localiza y hace visibles los brutales efectos de la contingencia de lo real.

Una de las grandezas del siglo consistió en consagrarse a pensar la relación, a menudo oscura en un principio, entre violencia real y semblante, entre rostro y máscara, entre desnudez y travestismo. Encontramos este aspecto en registros muy diversos, que van de la teoría política a la práctica artística.

Comencemos por los marxistas o marxianos. Los del siglo atribuyeron una extraordinaria importancia a la noción de ideología, que designa el poder de travestismo de la falsa conciencia con respecto a un real descentrado, no aprehendido, no señalado. La ideología es una figura discursiva a través de la cual se efectúa la representación de las relaciones sociales, un montaje imaginario que, no obstante, re-presenta un real. En ella, por lo tanto, hay sin duda algo casi teatral. La ideología pone en escena figuras de la representación en que la violencia primordial de las relaciones sociales (la explotación, la opresión, el cinismo de-

sigualitario) está enmascarada. Como el distanciamiento brechtiano en el teatro, la ideología organiza una conciencia separada de lo real, expresado, sin embargo, por ella. Para Brecht, el teatro es una didáctica de esa separación; muestra cómo la violencia de lo real sólo es eficiente en la brecha entre el efecto real y su representación dominante. El concepto mismo de ideología cristaliza la certidumbre "científica" de que las representaciones y los discursos deben leerse como las máscaras de un real que ellos denotan y disimulan. Según advirtió Althusser,[1] hay en ello una disposición sintomal; la representación es síntoma (que debe leerse, descifrarse) de un real, y ella es la localización subjetiva de éste como desconocimiento. El poder de la ideología no es sino el de lo real, en cuanto ella transita por ese desconocimiento.

La palabra "síntoma" indica desde luego que, con respecto a ese poder del desconocimiento, hay algo en común entre el marxismo del siglo y el psicoanálisis. Lacan expuso con singular claridad este punto al mostrar que el yo [*moi*]* es una construcción imaginaria. En esta construcción, el sistema real de las pulsiones sólo es legible a través del recorrido de toda clase de descentramientos y transformaciones. La palabra "inconsciente" designa justamente el conjunto de las operaciones por medio de las cua-

1. Interesado desde época muy temprana en la empresa de Lacan, Althusser conectó directamente el concepto marxista de ideología con el efecto imaginario de las formaciones inconscientes en el psicoanálisis. En definitiva, hizo de la instancia "sujeto", de lo que él llama "interpelación en tanto que sujeto", el resorte de la eficacia de las ideologías y sus aparatos materiales. Conviene leer al respecto el artículo "Ideología y aparatos ideológicos del Estado".

Testimonio personal: en 1960 yo era alumno de la École normale supérieure y acababa de descubrir con sumo entusiasmo los textos publicados de Lacan, cuando Althusser, que era director de los estudios de filosofía en la escuela, me encargó hacer ante mis condiscípulos una presentación sintética de los conceptos de ese autor, por entonces completamente desconocido. Tarea que cumplí en dos exposiciones que aún hoy me guían interiormente.

* En castellano, "yo" traduce a las palabras francesas *moi* y *je*, con sentidos distintos. Para evitar la ambigüedad, en el caso de la ocurrencia del *moi* se hace la aclaración en el texto (n. del t.).

les se puede tener acceso consciente a lo real de un sujeto sólo en la construcción íntima e imaginaria del yo [*moi*]. En ese sentido, la psicología de la conciencia es una ideología personal, lo que Lacan llama "mito individual del neurótico". Hay una función de desconocimiento que hace que lo abrupto de lo real opere exclusivamente en ficciones, montajes, máscaras.

El siglo despliega el motivo de la eficacia del desconocimiento, mientras el positivismo del siglo XIX afirmaba el poder del conocimiento. Contra el optimismo cognitivo de ese positivismo, el siglo XX descubre y pone en escena el extraordinario poderío de la ignorancia, lo que Lacan llama con justa razón "pasión por la ignorancia".

Pensado como puesta en acción, por parte del semblante, de su propia distancia con respecto a lo real, el distanciamiento puede considerarse como un axioma del arte en el siglo, y sobre todo del arte de "vanguardia". Se trata de hacer ficción del poder de la ficción, tener por real la eficacia del semblante. Ésta es una de las razones por las cuales el arte del siglo XX es un arte reflexivo, un arte que quiere mostrar su proceso, idealizar visiblemente su materialidad. La mostración de la distancia entre lo facticio y lo real se convierte en el objetivo principal de la facticidad. Para los marxistas está claro que una clase dominante necesita una ideología de la dominación, y no sólo la dominación. Si el arte es el encuentro con un real por los medios exhibidos de lo facticio, el arte está por doquier, porque toda la experiencia humana está atravesada por la diferencia entre la dominación y la ideología dominante, entre lo real y su semblante. Por todas partes hay ejercicio y experiencia de esa diferencia. Por eso el siglo XX propone gestos artísticos anteriormente imposibles o presenta como arte lo que antes no era más que desecho. Esos gestos, esas presentaciones, atestiguan la omnipresencia del arte, en cuanto el gesto artístico equivale a una efracción del semblante que deja ver, en estado bruto, la distancia de lo real.

En ese aspecto, un gran inventor –tanto más cuanto que es por completo ajeno al marxismo e incluso tributario de las peo-

res representaciones burguesas: familias cerradas, adulterios y salones– es Pirandello. Su tesis esencial es que la reversibilidad de lo real y el semblante es la única vía de acceso artístico a lo real. Pirandello presenta el conjunto de su teatro con un título particularmente sugestivo: "máscaras desnudas". Lo real, lo desnudo, es lo que se da directamente en la máscara y el semblante.

La fuerza de la teatralización de esta tesis es que se plantea en un contexto subjetivo de rara violencia. Al respecto, un pasaje muy característico es el final de *Enrique IV*, a mi juicio una de las piezas más vigorosas de Pirandello, junto con *Como tú me quieres*, *El placer de la honestidad* y *La señora Morli, dos en una*. El Enrique IV en cuestión es un soberano alemán del siglo XIII. El héroe de la pieza es un hombre de nuestros días que a lo largo de toda la obra afirma ser Enrique IV, organiza a su alrededor un cortejo de personas que por diversas razones aceptan ser cómplices conscientes de esta fábula y al final comete un asesinato. Ese crimen se puede comprender en el registro "histórico" sobre la base de los rasgos de carácter y las circunstancias existenciales que cabe suponer en el Enrique IV "real". También puede comprendérselo en el registro subjetivo, a partir de la vida y las pasiones del héroe de la pieza que, acaso, utiliza la máscara histórica de Enrique IV. Durante lo esencial de la acción, la tesis de la reversibilidad, dispuesta con un pasmoso virtuosismo, se expresa en el hecho de que no podemos decidir si el héroe se toma "realmente" por Enrique IV, lo cual querría decir que está loco (en el sentido corriente del término), o si, por razones complejas que obedecen al contexto de su vida privada, simula tomarse por ese soberano y, por lo tanto, "hace semblante" (la expresión es particularmente atinada) de estar loco. De todas maneras, una vez cometido el asesinato las cosas cambian. En lo sucesivo, si no quiere arriesgarse a ser condenado por el crimen, el héroe se ve definitivamente obligado a hacer creer que está loco y, si mató, lo hizo porque se toma por Enrique IV. Más allá del semblante surge una *necesidad* del semblante, que tal vez es desde siempre su real. Pirandello introduce entonces una notable didascalia, que les cito: "Enrique IV ha permanecido en el escenario

con los ojos desorbitados, aterrado por la fuerza de vida de su propia ficción, que en un instante lo ha arrastrado hasta el crimen". Aunque se refiera a la fuerza de vida de la ficción, y por ende a lo que hace de ésta un poder real, la acotación no es del todo concluyente. No hace sino decir que una fuerza sólo transita por una ficción. Pero una ficción es una forma. Se dirá, entonces, que una fuerza, cualquiera sea, sólo es localizable o eficaz a través de una forma que, sin embargo, no puede decidir el sentido. Por eso es preciso sostener que lo que se presenta como máscara es exactamente la energía de lo real.

Las formas aterradoras de esta tesis no faltaron en el siglo, y debemos mencionar en primerísimo lugar la puesta en escena de los procesos de Moscú a cargo de Stalin y su grupo, a fines de la década de 1930. Después de todo, el objetivo liso y llano de esos procesos es matar gente, liquidar una parte importante del *establishment* comunista. Estamos en la pura violencia real. La "vieja guardia bolchevique", como dice Trotsky, que es su emblema y que también morirá asesinado, debe ser aniquilada.

¿Qué necesidad hay de montar procesos en los cuales se hará contar a víctimas designadas, y en su mayoría resignadas, cosas completamente inverosímiles? ¿Quién puede creer que individuos como Zinoviev o Bujarin fueron durante toda la vida espías japoneses, criaturas de Hitler, agentes a sueldo de la contrarrevolución y así sucesivamente? ¿Cuál es la finalidad de ese enorme semblante? Se pueden plantear hipótesis racionales sobre la necesidad, a criterio de Stalin, de liquidar a toda esa gente. Se puede intentar reconstruir el escenario político de las grandes purgas.[2] Es mucho más difícil establecer la necesidad de

2. Si tenemos en cuenta la tendencia moralizante de los historiadores franceses de nuestros días e incluso, como lo muestra el libro de François Furet sobre el comunismo, la coquetería con que se empeñan en no ser más que propagandistas liberales, habrá que acudir sin duda a los ingleses y norteamericanos en busca de estudios intelectualmente convincentes acerca del período stalinista

los procesos, tanto más si se tiene en cuenta que, después de todo, numerosos encumbrados dirigentes, en particular militares, fueron liquidados en los sótanos de los servicios secretos sin la menor figuración pública. Pues esos procesos son puras ficciones teatrales. Los acusados mismos, preparados con cuidado, incluso por medio de la tortura, deben ajustarse a un papel, cuyas réplicas han sido discutidas y prácticamente escritas en los corredores policiales del régimen. En este aspecto es muy instructivo leer el relato del proceso de Bujarin,[3] en el cual se produce un desliz significativo que durante un momento trastorna toda la puesta en escena, como si lo real del semblante perturbara su función.

Al parecer, la absoluta violencia de lo real (aquí el Partido-Estado terrorista) se vio forzada a pasar por una representación

---

en la URSS. Con todo, como punto de partida sobre lo que fue la *figura* del padrecito de los pueblos, es útil leer la antología de documentos reunidos y comentados por Lilly Marcou, *Les Staline vus par les hôtes du Kremlin*, París, Julliard, 1979, col. "Archives".

En lo que respecta más particularmente al gulag siberiano, nada es más ilustrativo que las novelas breves de Varlam Shalamov reunidas en francés con el título de *Récits de la Kolyma*, traducción de Catherine Fournier, París, La Découverte/Fayard, 1986 [trad. esp.: *Relatos de Kolymá* (selección), Barcelona, Mondadori, 1997]. Esos relatos son sin la menor duda una de las obras maestras del siglo, muy superiores a las pesadas construcciones de Solzhenitsin, acerca de las cuales se advirtió desde entonces, sin que sus perdidos admiradores, los renegados del maoísmo, se demoraran en ello, que iban a ser el marco de una visión de las cosas eslavófila y un poco antisemita. [El libro de F. Furet al que el autor hace alusión en el primer párrafo de esta nota es *Le Passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XXe siècle*, París, Robert Laffont, 1995, del cual hay traducción española: *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995 (n. del t.)].

3. Un pequeño libro excelente sobre esta cuestión es el de Pierre Broué, *Les Procès de Moscou*, París, Julliard, 1964 [trad. esp.: *Los procesos de Moscú*, Barcelona, Anagrama, 1969], incluido en la muy notable (y desaparecida) colección "Archives", en la que también figura, por lo demás, el libro de Lilly Marcou mencionado en la nota anterior. La lectura de todos los libros aparecidos en esa colección es la mejor manera de aprender considerables fragmentos de la historia universal.

que, no obstante, sólo era susceptible de convencer a aquellos (muchos, a decir verdad) que habían decidido de antemano dejarse convencer. Pero estos comunistas convencidos, después de todo, habrían convalidado de igual modo la liquidación sin rodeos de los "enemigos del pueblo". No tenían necesidad alguna de un proceso para dar su aval. Su pasión de lo real, según parece, los habría dispensado tanto más de ese penoso semblante cuanto que las más de las veces tropezaban con muchas dificultades para explicar su mecanismo a los escépticos. El enigma persiste, y concierne a uno de los grandes interrogantes del siglo: ¿cuál es la función del semblante en la pasión de lo real, que organiza la política más allá del Bien y del Mal?

Creo que la cuestión es la siguiente (y este aspecto fue percibido muy pronto por Hegel, en relación con el terror revolucionario):[4] lo real, tal como se concibe en su absolutidad contingente, nunca es lo bastante real para que no se sospeche su condición de semblante. La pasión de lo real también es necesariamente la sospecha. Nada puede atestiguar que lo real es real, salvo el sistema de ficción en el cual representará el papel de real. Todas las categorías subjetivas de la política revolucionaria o absoluta, como "convicción", "lealtad", "virtud", "posición de clase", "obediencia al partido", "celo revolucionario", etc., están marcadas por la

4. Es necesario releer el muy denso pasaje de la *Fenomenología del espíritu* dedicado al terror. A título de mera incitación, lo cito aquí (en la traducción de Jean Hyppolite, porque es la de mi juventud, y no por desconsideración hacia la versión, más áspera y contemporánea, de Jean-Pierre Lefebvre):

> Si la voluntad universal se atiene a la acción efectiva del gobierno como al crimen que éste comete contra ella, el gobierno, por el contrario, no tiene nada de determinado o exterior a través de lo cual se manifieste la culpa de la voluntad opuesta a él, pues frente a él, en condición de voluntad universal *efectiva*, sólo está la voluntad pura ineficaz, la *intención*. *Ser sospechoso* sustituye a *ser culpable* o tiene su significación y su efecto; y la reacción externa contra esa efectividad que reside en el interior simple de la intención consiste en la destrucción brutal de ese sí mismo en el elemento del ser al que no puede quitarse otra cosa que su propio ser.

sospecha de que la supuesta calidad real de la categoría no es en realidad más que semblante. En consecuencia, siempre es preciso *depurar* públicamente la correlación entre una categoría y su referente, lo cual significa depurar a ciertos sujetos entre aquellos que reivindican su pertenencia a la categoría en cuestión, y por lo tanto depurar a los propios cuadros revolucionarios. Y es importante hacerlo de acuerdo con un ceremonial que imparta a todos la enseñanza de las incertidumbres de lo real. La depuración es una de las grandes consignas del siglo. Stalin lo dijo claramente: "El partido sólo se fortalece al depurarse".

No querría que ustedes tomaran estas consideraciones un poco ásperas como agua para el molino de la blanda y moralista crítica contemporánea de la política absoluta o el "totalitarismo". Hago aquí la exégesis de una singularidad y de su grandeza propia, aun cuando esa grandeza, atrapada en las redes de su concepción de lo real, tenga como reverso extraordinarias violencias.

Para cortar de plano cualquier interpretación antipolítica de esas negruras, quiero destacar que la depuración, por ejemplo, fue asimismo una consigna esencial de la actividad artística. Se buscó con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real. Mediante la axiomática y el formalismo se pretendió depurar lo real matemático de todo lo imaginario, espacial o numérico, de las intuiciones. Y así sucesivamente. La idea de que la fuerza se adquiere en virtud de la depuración de la forma no es en modo alguno patrimonio de Stalin. Ni de Pirandello. Lo común a todas esas tentativas es, una vez más, la pasión de lo real.

Volvamos un momento a la anticipación hegeliana. Hegel intenta explicar por qué la Revolución Francesa fue terrorista. Su tesis es la siguiente: la revolución presenta la figura subjetiva de la libertad absoluta. Pero la libertad absoluta es una libertad que no está asociada a ninguna representación objetiva del bien. Es, por lo tanto, una libertad sin criterio, una libertad cuya efectividad nunca es atestiguada por nada. Siempre hay motivos para

sospechar que tal o cual sujeto está traicionándola. En definitiva, la esencia de la libertad absoluta se da entonces, en la experiencia concreta, como libertad que debe ser traicionada. Virtud es el nombre subjetivo de la verdadera libertad. Pero es imposible sacar a relucir un criterio confiable y compartido de la virtud. Todo permite suponer que reina lo opuesto a ella, cuyo nombre es "corrupción".[5] La esencia de la libertad real es finalmente la lucha contra la corrupción. Y como la corrupción es el estado "natural" de las cosas, todo el mundo es en potencia el blanco de esa lucha, lo cual quiere decir: todo el mundo es *sospechoso*. La libertad, por ende, se concreta con toda lógica como "ley de los sospechosos" y depuración crónica.

Lo que nos importa es lo siguiente: sospechamos cuando carecemos de todo criterio formal que nos permita distinguir lo real del semblante. Y al faltar ese criterio, se impone la lógica de que cuanto más se presenta una convicción subjetiva como real, más es necesario sospechar de ella. En consecuencia, la mayor cantidad de traidores se encuentra en la cumbre del Estado revolucionario, donde el ardor por la libertad se declara sin descanso. El traidor es el dirigente y, en el límite, uno mismo. En esas condiciones, ¿qué es lo único seguro? La nada. Sólo la nada no es sospechosa, porque no pretende ningún real. La lógica de la depuración, señala finalmente Hegel, es provocar el advenimiento de la nada. La muerte es, en definitiva, el único nombre posible de la libertad pura, y lo único de lo cual no se puede verdaderamente sospechar es el "bien morir". La máxima –bastante simple, en resumidas cuentas– es que, propiamente hablando y a pesar de que el teatro procede en sentido contrario, es imposible hacer semblante de morir.

De ello resulta que nuestro siglo, arrebatado por la pasión de lo real, fue en toda clase de ámbitos, y no sólo en política, el siglo de la destrucción.

5. Sobre el conjunto de las cuestiones relativas a la Revolución Francesa, y en una perspectiva antidialéctica, es preciso remitirse al estudio de Sylvain Lazarus, *La Catégorie de révolution dans la Révolution française*.

Pero hay que discernir de inmediato dos orientaciones. Una que, al asumir la destrucción como tal, se interna en lo indefinido de la depuración. Y otra que intenta *medir* la ineluctable negatividad, que yo llamaría "sustractiva". Es un debate central en el siglo: destrucción o sustracción. ¿Cuál es la figura activa de la vertiente negativa de la pasión de lo real? Soy mucho más sensible al conflicto de estas dos orientaciones porque, al respecto, tengo una trayectoria personal. Toda una parte de *Théorie du sujet* (1982) se denomina "Manque et destruction" ["Falta y destrucción"]. En la época me refugiaba detrás de un enunciado muy profético de Mallarmé: "La destrucción fue mi Beatriz". En *L'Être et l'événement* (1988) hice una autocrítica explícita sobre ese punto y mostré que un pensamiento sustractivo de la negatividad puede superar el imperativo ciego de la destrucción y la depuración.

Para pensar el par destrucción/sustracción el primer hilo conductor es el arte. El siglo se vive como negatividad artística, en cuanto uno de sus motivos, anticipado en el siglo XIX por numerosos ensayos (por ejemplo el texto de Mallarmé "Crise de vers" o, más lejos aún, la *Estética* de Hegel), es el del fin del arte, el fin de la representación, del cuadro y, a la larga, de la obra. Detrás de ese motivo del fin la cuestión pasa una vez más, desde luego, por saber qué relación mantiene el arte con lo real o cuál es el real del arte.

Sobre este punto me gustaría apelar a Malevich. Nacido en Kiev en 1878, llega a París en 1911. Ya entonces practica una pintura geométricamente organizada. Luego, hacia 1912-1913, adopta otra doctrina, el suprematismo, con la colaboración de Mayakovski.

Malevich adhiere a la revolución bolchevique. Vuelve a Moscú en 1917 y en 1919 es designado profesor de la universidad de esa ciudad. En 1918 pinta el muy famoso *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En la década de 1920, cuando la situación comienza a ponerse tirante para los artistas e intelectuales, es trasladado a Leningrado con la prohibición más o menos implícita de

exponer sus obras. En 1926 publica en alemán un artículo cuyo título es decisivo: "Die gegenstandlose Welt" ["El mundo de la no representación"]. Muere en 1935.

En el orden de la pintura, el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* es el colmo de la depuración. Se elimina el color, se elimina la forma y sólo se mantiene una alusión geométrica, que sostiene una diferencia mínima, la diferencia abstracta del fondo y la forma y sobre todo la diferencia nula entre el blanco y el blanco, la diferencia de lo Mismo, que podemos llamar diferencia evanescente.

Encontramos aquí el origen de un protocolo de pensamiento sustractivo que difiere del protocolo de la destrucción. Es preciso evitar interpretar el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* como un símbolo de la destrucción de la pintura; se trata, más bien, de una asunción sustractiva. Es un gesto muy próximo al de Mallarmé en poesía: la puesta en escena de la diferencia mínima, pero absoluta, la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él, la diferencia entre lugar y tener lugar. Presa en la blancura, esa diferencia se constituye en la borradura de todo contenido, todo surgimiento.

¿Por qué es algo distinto de la destrucción? Porque, en vez de tratar lo real como identidad, se lo trata desde el principio como distancia. La cuestión real/semblante no se resolverá mediante una depuración que aísle lo real, sino comprendiendo que la distancia misma es real. El cuadrado blanco es el momento en que se ficcionaliza la separación mínima.

Hay una pasión de lo real que es identitaria: captar la identidad real, desenmascarar sus copias, desacreditar los falsos semblantes. Es una pasión por lo auténtico, y la autenticidad es, en efecto, una categoría tanto de Heidegger como de Sartre. Esa pasión sólo puede cumplirse como destrucción. Y ésa es su fuerza, porque, después de todo, muchas cosas merecen ser destruidas. Pero también es su límite, porque la depuración es un proceso interminable, una figura del mal infinito [*mauvais infini*].

Hay otra pasión de lo real, una pasión diferencial y diferenciadora, que se consagra a construir la diferencia mínima y pro-

poner su axiomática. El *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* es una proposición en pensamiento, que opone la diferencia mínima a la destrucción máxima.

En el arte, esa oposición remite a una convicción con respecto al comienzo. La pasión de lo real es siempre la pasión por lo nuevo, pero ¿qué es lo nuevo? Y, como preguntaba Brecht, ¿cuándo llegará, y a qué precio?

Para terminar con esta cuestión de lo nuevo, quiero citarles un poema de Malevich, escrito justo antes de la realización del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. Es el siguiente, en una traducción de André Markowicz:

Essaie de ne jamais te répéter – ni dans l'icone, ni dans le tableau, ni dans la parole,
si quelque chose dans son acte te rappelle un acte ancien,
alors me dit la voix de la naissance neuve:
Efface, tais-toi, éteins le feu si c'est du feu,
pour que les basques de tes pensées soient plus légères et qu'elles ne rouillent pas,
pour entendre le souffle d'un jour nouveau dans le désert.
Lave ton ouïe, efface les jours anciens, ce n'est qu'ainsi
que tu seras plus sensible et plus blanc,
car tache sombre ils gisent sur tes habits
dans la sagesse, et dans le souffle de la vague
se tracera pour toi le neuf.
Ta pensée trouvera les contours, imprimera le sceau
de ta démarche.

Trata de no repetirte nunca, ni en el ícono ni en el cuadro ni en la palabra,
si algo en su acto te recuerda un acto antiguo,
me dice entonces la voz del nuevo nacimiento:
borra, cállate, apaga el fuego si es fuego,
para que los faldones de tus pensamiento sean más ligeros
y no se enmohezcan,
para escuchar el hálito de un día nuevo en el desierto.
Lávate el oído, borra los días antiguos, sólo así
serás más sensible y más blanco,

pues mancha oscura ellos yacen sobre tus hábitos
en la sabiduría, y en el soplo de la ola
se dibujará para ti lo nuevo.
Tu pensamiento encontrará los contornos, imprimirá el sello de tu rumbo.

Hemos trabajado aquí lo suficiente para que pueda entenderse de inmediato, en este poema, el entrelazamiento de dos cosas.

La primera, típica del profetismo del siglo en cuanto a lo real, es que el pensamiento debe interrumpir la repetición. Debe haber, y habrá, un acto nuevo, un "nuevo nacimiento" que el siglo tiene que inventar. Se trata, de una vez por todas, del imperativo: "Borra los días antiguos".

El segundo punto es ese oído que es preciso lavar para encontrar los contornos. La atención se cumple como invención del contorno, sello de un rumbo, y no a través de la captación de una idealidad preexistente.

Por último, Malevich nos dice qué es el acto sustractivo: inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada. El acto es un "día nuevo en el desierto".

6

UNO SE DIVIDE EN DOS

7 de abril de 1999

El siglo, entonces, no es en modo alguno el de las "ideologías", en el sentido de lo imaginario y las utopías. Su principal determinación subjetiva es la pasión de lo real, por lo que es practicable de inmediato, aquí y ahora. Hemos mostrado que la importancia del semblante no es sino una consecuencia de esa pasión.

¿Qué dice el siglo del siglo? En todo caso, que no es el de la promesa sino el del cumplimiento. Es el siglo del acto, de lo efectivo, del presente absoluto, y no el siglo del anuncio y el porvenir. El siglo se vive como la centuria de las victorias, luego de milenios de intentos y fracasos. Los actores del siglo XX atribuyen el culto de la tentativa sublime y vana, y por lo tanto el sojuzgamiento ideológico, al siglo precedente, al desventurado romanticismo decimonónico. El siglo XX dice: ¡Se terminaron los fracasos, ha llegado la hora de las victorias! Esta subjetividad triunfante sobrevive a todas las derrotas aparentes, porque no es empírica sino constituyente. La victoria es el motivo trascendental que organiza el fracaso mismo. "Revolución" es uno de los nombres de ese motivo. La revolución de octubre de 1917 y luego las revoluciones china y cubana, así como las victorias de los argelinos o los vietnamitas en las luchas de liberación nacional, valen como prueba empírica del motivo y dan jaque a los fracasos, reparan las masacres de junio de 1848 o de la Comuna de París.

El instrumento de la victoria es la lucidez, teórica y práctica, con respecto a un enfrentamiento decisivo, una guerra final y to-

tal. El hecho de que esa guerra sea total sugiere la idea de que la victoria es efectivamente victoriosa. En ese concepto, el siglo es –ya lo hemos dicho– el siglo de la guerra. Pero este enunciado entrelaza varias ideas, que giran alrededor de la cuestión de lo Dos o de la escisión antagónica. El siglo ha dictaminado que su ley era lo Dos, el antagonismo, y en ese sentido el fin de la Guerra Fría (imperialismo norteamericano contra campo socialista), que es la última figura total de lo Dos, es también el final del siglo. Sin embargo, lo Dos se declina de acuerdo con tres significaciones.

a) Hay un antagonismo central, dos subjetividades organizadas a escala planetaria en un combate mortal. El siglo es su escenario.
b) Hay un antagonismo no menos violento entre dos maneras diferentes de considerar y pensar el antagonismo. Ésa es la esencia misma del enfrentamiento entre comunismo y fascismo. Para los comunistas, el enfrentamiento planetario es en última instancia el de las clases. Para los fascistas radicales, es el de las naciones y las razas. Aquí, lo Dos se divide en dos. Hay un entrelazamiento de una tesis antagónica y de tesis antagónicas sobre el antagonismo. Esta segunda división es esencial, acaso más que la otra. En definitiva, había más antifascistas que comunistas, y es característico que la Segunda Guerra Mundial se haya librado según ese clivaje derivado y no según una concepción unificada del antagonismo, que sólo dio una guerra "fría", salvo en la periferia (guerras de Corea y Vietnam).
c) El siglo es convocado como siglo de la producción, por intermedio de la guerra, *de una unidad definitiva*. El antagonismo será superado por la victoria de uno de los campos sobre otro. Por lo tanto, también podemos decir que, en ese sentido, el siglo de lo Dos está animado por el deseo radical de lo Uno. Lo que nombra la articulación del antagonismo y la violencia de lo Uno es la victoria, como constancia de lo real.

Señalemos una vez más que no se trata de un esquema dialéctico. Nada permite prever una síntesis, una superación *interna* de

la contradicción. Por el contrario, todo se orienta hacia la supresión de uno de los dos términos. El siglo es una figura de yuxtaposición no dialéctica de lo Dos y de lo Uno. La cuestión consiste aquí en saber qué balance hace el siglo del pensamiento dialéctico. En el desenlace victorioso, ¿el elemento motor es el propio antagonismo o el deseo de lo Uno?

Al respecto me gustaría mencionar un episodio a la vez célebre en su momento y muy olvidado en nuestros días, correspondiente a las revoluciones chinas. Hacia 1965 se inicia en China lo que la prensa local, siempre inventiva en la designación de los conflictos, llama "una gran lucha de clases en el campo de la filosofía". Esta lucha opone a quienes creen que la esencia de la dialéctica es la génesis del antagonismo, dada en la fórmula "uno se divide en dos", y quienes consideran que dicha esencia es la síntesis de los términos contradictorios y, por consiguiente, la fórmula justa es "dos se fusionan en uno". Escolástica aparente, verdad esencial. Pues se trata de la identificación de la subjetividad revolucionaria, de su deseo constituyente. ¿Es el deseo de la división, de la guerra, o es el deseo de la fusión, la unidad, la paz? Sea como fuere, en la China de la época se declara "de izquierda" a quienes sostienen la máxima "uno se divide en dos", y derechistas a quienes propician la fórmula "dos se fusionan en uno". ¿Por qué?

Si la máxima de la síntesis (dos se fusionan en uno), tomada como fórmula subjetiva, como deseo de lo Uno, es derechista, es porque en opinión de los revolucionarios chinos resulta completamente prematura. El sujeto de esta máxima no ha atravesado lo Dos hasta el final, no sabe aún qué es la guerra de clases íntegramente victoriosa. De ello se deduce que lo Uno del que se nutre el deseo ni siquiera es pensable todavía, lo cual significa que, *bajo la apariencia de síntesis, ese deseo convoca a lo Uno antiguo*. Esta interpretación de la dialéctica es, por lo tanto, restauradora. No ser conservador, ser un activista revolucionario en el presente, es desear obligatoriamente la división. La cuestión de la novedad es de inmediato la cuestión de la escisión creadora en la singularidad de la situación.

En una furia y una confusión inimaginables, la Revolución Cultural opone en China, sobre todo durante 1966 y 1967, a los partidarios de una y otra versión del esquema dialéctico. En rigor, están quienes, detrás de Mao –que en la época es prácticamente minoritario en la dirección del partido–, creen que el Estado socialista no debe ser el fin civilizado [*policée*] y policial de la política de masas sino, al contrario, un estímulo a su desencadenamiento, bajo el signo del avance hacia el comunismo real. Y están aquellos que, alineados con Liu Shaoqi y sobre todo con Deng Xiaoping, estiman que, como la gestión económica es el aspecto principal de las cosas, las movilizaciones populares son más nefastas que necesarias. La juventud escolarizada será la punta de lanza de la línea maoísta. Los cuadros del partido y un gran número de intelectuales se opondrán más o menos abiertamente a ella. Los campesinos se mantendrán a la expectativa. Por último, los obreros, fuerza decisiva, estarán tan desgarrados en organizaciones rivales que, a la larga, a partir de 1967-1968 y ante el riesgo de que el Estado sucumba en la tormenta, se hace necesaria la intervención del ejército.[1] Se abre a la sazón un prolongado período de enfrentamientos burocráticos extremadamente complejos y violentos, que no excluyen algunas irrupciones populares; la situación persiste hasta la muerte de Mao (1976), rápidamente seguida por un golpe termidoriano que lleva a Deng Xiaoping al poder.

En cuanto a sus objetivos, esta tempestad política es tan novedosa y al mismo tiempo tan oscura que aún no se han extraído muchas de las lecciones que, sin lugar a dudas, ella entraña para el futuro de las políticas de emancipación, si bien entre 1967 y

1. Como en lo concerniente a la Revolución Cultural todo se ha olvidado o ha sido encubierto por el periodismo calumniador, es preciso volver a las fuentes contemporáneas del acontecimiento, pero también imparciales y ponderadas. Un libro que permite hacerse una idea sintética del período inicial (el único que contiene enseñanzas universales) de lo que los chinos denominan por entonces Gran Revolución Cultural Proletaria (en resumen, la GRCP) es el de Jean Esmein, *La Révolution culturelle chinoise*, París, Seuil, 1970.

1975 proporcionó una inspiración crucial al maoísmo francés, que fue la única corriente política innovadora y consecuente del período posterior a mayo de 1968. Es innegable, en todo caso, que la Revolución Cultural marca el cierre de toda una secuencia, aquella cuyo "objeto" central es el partido, y su principal concepto político, el de proletariado.

Digamos de paso que entre los restauradores del servilismo imperial y capitalista está de moda en nuestros días calificar ese episodio sin precedentes de bestial y sangrienta "lucha por el poder", en la cual Mao, minoritario en el buró político, intentó por todos los medios remontar la pendiente. Se responderá, ante todo, que calificar un episodio político de ese tipo de "lucha por el poder" es derribar de manera ridícula una puerta abierta de par en par. Los militantes de la Revolución Cultural no dejaron de citar a Lenin cuando éste afirmaba (tal vez no fue lo mejor que hizo, pero ésa es otra cuestión) que, en definitiva, "el problema es el poder". La posición amenazada de Mao era un objetivo explícito, y había sido señalada oficialmente por él mismo. Los "hallazgos" de nuestros intérpretes sinólogos[2] no son más que temas inmanentes y públicos de la cuasi guerra civil librada en China entre 1965 y 1976, cuya secuencia propiamente revolucionaria (en el sentido de la existencia de un nuevo pensamiento político) es sólo el segmento inicial (1965-1968). Además, ¿desde

2. El principal organizador de la sinología antimaoísta –hombre de talento, por otra parte– es Simon Leys, que en 1971, en plena popularidad intelectual de la Revolución Cultural, publicó el ensayo *Les Habits neufs du président Mao. Chronique de la Révolution culturelle*, París, Champ libre, 1971 [trad. esp.: *Los trajes nuevos del presidente Mao. Crónica de la Revolución Cultural*, Barcelona, Tusquets, 1976], que hizo las veces de bomba iconoclasta. El hecho de que Leys haya sido honrado como la valerosa vanguardia del espíritu renegado y contrarrevolucionario hace justicia, por cierto, al coraje de su opinión, y del cual sus adeptos, todos maoístas arrepentidos, jamás dieron prueba –ni en la época, cuando "todo el mundo" era maoísta y ellos también, ni en nuestros días, cuando ese mismo "todo el mundo" está exclusivamente compuesto de arrepentidos, cosa que ellos se apresuran a ser–, pero no puede persuadirnos de que sus libros son excelentes. Remítase el lector a ellos y saque sus propias conclusiones.

cuándo nuestros filósofos políticos consideran un horror que un dirigente amenazado procure recuperar la influencia perdida? ¿No es lo que interpretan todo el día como esencia deleitosa y democrática de la política parlamentaria? Se dirá a continuación que la significación y la importancia de una lucha por el poder se juzga por sus objetivos. Sobre todo cuando los medios de esa lucha son clásicamente revolucionarios, en el sentido que llevaba a Mao a decir que la revolución "no es una cena de gala": movilización sin precedentes de millones de jóvenes y obreros, libertad de expresión y organización verdaderamente inaudita, manifestaciones gigantescas, asambleas políticas en todos los lugares de estudio o trabajo, discusiones esquemáticas y brutales, denuncias públicas, uso reiterado y anárquico de la violencia, incluida la violencia armada, etc. Ahora bien, ¿quién puede sostener hoy que Deng Xiaoping, calificado por los activistas de la Revolución Cultural de "segunda de las más altas autoridades que, aunque miembros del partido, se internaron en la vía capitalista", no se ubicaba, en efecto, en una línea de desarrollo y construcción social diametralmente opuesta a la propiciada por Mao, colectivista e innovadora? Una vez muerto Mao, cuando Deng Xiaoping tomó el poder mediante un golpe de Estado burocrático, ¿no se constató que desplegaba en China, a lo largo de la década de 1980 y hasta su muerte, una especie de neocapitalismo completamente salvaje y corrupto, y tanto más ilegítimo cuanto que, por otra parte, mantenía el despotismo del partido? Con respecto a todas estas cuestiones, y en especial a las más importantes de todas (relaciones entre ciudades y campo, entre trabajo intelectual y trabajo manual, entre el partido y las masas, etc.), había por lo tanto, sin lugar a dudas, lo que los chinos llamaban en su sabroso lenguaje una "lucha entre las dos clases, los dos caminos y las dos líneas".

Pero ¿y las violencias, a menudo extremas? ¿Los centenares de miles de muertos? ¿Las persecuciones, sobre todo contra los intelectuales? Diremos lo mismo que de todas las violencias que marcaron en la historia, hasta nuestros días, los intentos más o menos manifiestos de política libre, de subversión radical del or-

den eterno que somete la sociedad a la riqueza y los ricos, al poder y los poderosos, a la ciencia y los científicos, al capital y sus servidores, y no da valor alguno a lo que la gente piensa, a la inteligencia colectiva obrera ni, en verdad, a ningún pensamiento que no sea homogéneo con el orden en el cual se perpetúa la innoble regla de la ganancia. El tema de la emancipación total, llevado a la práctica en el presente, en el entusiasmo del presente absoluto, siempre se sitúa más allá del bien y del mal porque, en las circunstancias de la acción, el único bien conocido es aquel del cual el orden establecido hace el nombre precioso de su subsistencia. La extrema violencia puede erigirse entonces en la recíproca del extremo entusiasmo, pues se trata, en efecto, de trasvalorar todos los valores. La pasión de lo real carece de moral. La moral, como lo advirtió Nietzsche, apenas tiene el status de una genealogía. Es un residuo del viejo mundo. Y por consiguiente, el umbral de tolerancia de lo peor, según lo vemos desde nuestro pacífico y viejo hoy, es sumamente elevado, cualquiera sea nuestro campo de pertenencia. Eso, sin duda, lleva a algunos a hablar en la actualidad de la "barbarie" del siglo. Sin embargo, es muy injusto aislar esa dimensión de la pasión de lo real. Aun cuando se trate de la persecución de los intelectuales, por desastrosos que sean el espectáculo y los efectos, es importante recordar que la hace posible el hecho de que no son los privilegios del saber los que gobiernan el acceso a lo real. Como ya decía Fouquier-Tinville durante la Revolución Francesa, al juzgar y condenar a muerte a Lavoisier, fundador de la química moderna: "La República no necesita sabios". Palabras bárbaras si las hay, completamente extremistas e irracionales, pero que debemos saber entender, más allá de sí mismas, en su forma axiomática y compendiada: "La República no necesita". La captura política de un fragmento de real no deriva de la necesidad, del interés o de su correlato, el saber privilegiado, sino de la aparición de un pensamiento susceptible de colectivizarse, y sólo de él. Lo cual también puede decirse de la siguiente manera: la política, cuando existe, funda su propio principio en lo concerniente a lo real y, por lo tanto, no necesita de nada salvo de sí misma.

Pero ¿puede ser que hoy todo intento de someter el pensamiento a la prueba de lo real, político o no, sea tenido por bárbaro? La pasión de lo real, muy aplacada, cede su lugar (¿provisoriamente?) a la aceptación, ora gozosa, ora lúgubre, de la realidad.

Es verdad –y creo haber dilucidado su mecanismo– que la pasión de lo real está acompañada por una proliferación del semblante y, por ende, siempre es necesario reiniciar la depuración, la puesta al desnudo de lo real.

Querría subrayar que depurar lo real quiere decir extraerlo de la realidad que lo rodea y oculta. De allí el gusto violento por la superficie y la transparencia. El siglo intenta reaccionar contra la profundidad. Lleva a cabo una fuerte crítica del fundamento y el más allá, y promueve lo inmediato y la superficie sensible. Propone, en la progenie de Nietzsche, abandonar los "trasmundos" y plantear que lo real es idéntico al aparecer. El pensamiento, justamente porque no lo anima el ideal sino lo real, debe aprehender el aparecer como tal, o lo real como acontecimiento puro de su aparecer. Para lograrlo, es preciso destruir todo espesor, toda pretensión sustancial, toda aserción de realidad. La realidad pone obstáculos al descubrimiento de lo real como superficie pura. Ahí se sitúa la lucha contra el semblante. Pero como el semblante-de-realidad adhiere a lo real, la destrucción del semblante se identifica con la destrucción lisa y llana. Al final de su depuración, lo real como ausencia total de realidad es la nada. Daremos a este camino, tomado por innumerables iniciativas en el siglo –iniciativas políticas, artísticas, científicas–, el nombre de vía del nihilismo terrorista. Como su animación subjetiva es la pasión de lo real, no es un *consentimiento* a la nada, es una creación y conviene reconocer en ella un nihilismo activo.

¿Dónde nos encontramos hoy? La figura del nihilismo activo es tenida por completamente obsoleta. Toda actividad razonable es limitada y limitativa, y el peso de la realidad la restringe. Lo más que puede hacerse es evitar el mal, y para ello la vía más corta es la evitación de todo contacto con lo real. Finalmente, se

reencuentra la nada, la nada-de-real, y en ese sentido nunca se deja el marco del nihilismo. Pero como se ha suprimido el elemento terrorista –el deseo de depurar lo real–, el nihilismo queda desactivado. Se convierte en nihilismo pasivo o reactivo, es decir, hostil tanto a toda acción como a todo pensamiento.

La otra vía esbozada por el siglo, la que intenta mantener la pasión de lo real sin ceder a los encantos paroxísticos del terror, la he denominado, como saben, vía sustractiva: exhibir como punto real no la destrucción de la realidad sino la diferencia mínima. Depurar la realidad, no para aniquilarla en su superficie, sino sustrayéndola a su unidad aparente para detectar en ella la diferencia minúscula, el término evanescente que la constituye. Lo que tiene lugar difiere *apenas* del lugar en que eso tiene lugar. En esta excepción inmanente, todo el afecto está en el "apenas".

En las dos vías, la cuestión clave es la de lo nuevo. ¿Qué es lo nuevo? La pregunta obsesiona al siglo porque, desde sus inicios, éste se convocó como figura del comienzo. Y ante todo (re)comienzo del hombre: el hombre nuevo.

Este sintagma tiene dos sentidos opuestos.

Para toda una serie de pensadores, particularmente en los ámbitos del pensamiento fascista, y sin exceptuar a Heidegger, el "hombre nuevo" es en parte la restitución de un hombre antiguo, obliterado, desaparecido, corrompido. La depuración es en realidad el proceso más o menos violento de retorno de un origen desvanecido. Lo nuevo es una producción de autenticidad. En definitiva, la tarea del siglo es la restitución (del origen) mediante la destrucción (de lo inauténtico).

Para otro grupo de pensadores, sobre todo en los parajes del comunismo de sesgo marxista, el hombre nuevo es una creación real, algo que jamás existió, porque surge de la destrucción de los antagonismos históricos. Está más allá de las clases y del Estado.

El hombre nuevo es entonces una restitución o una producción.

En el primer caso, su definición tiene raíces en totalidades míticas como la raza, la nación, la tierra, la sangre, el suelo. El hombre nuevo es una colección de predicados (nórdico, ario, guerrero, etcétera).

En el segundo caso, se declina, en cambio, contra todas las envolturas y todos los predicados, en especial contra la familia, la propiedad y el Estado nación. Es el programa del libro de Engels *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado*. Marx ya destacaba que la singularidad universal del proletariado consiste en no llevar ningún predicado, no tener nada y sobre todo carecer, en sentido fuerte, de "patria". Esta concepción antipredicativa, negativa y universal del hombre nuevo atraviesa el siglo. Un aspecto muy importante es la hostilidad a la familia, como núcleo primordial del egoísmo, el arraigo particularista, la tradición y el origen. El grito de Gide: "Familias, os odio", participa de la apologética del hombre nuevo así concebido.

Es muy sorprendente ver que, en este fin de siglo, la familia ha vuelto a convertirse en un valor consensual y prácticamente tabú. Los jóvenes la adoran y, por lo demás, permanecen cada vez más tiempo en su seno. El partido de los Verdes alemanes, presuntamente contestatario (todo es relativo: está en el gobierno...), consideró en algún momento la posibilidad de denominarse "partido de la familia". Aun los homosexuales, portadores en el siglo, como acabamos de verlo con Gide, de una parte de la impugnación, reclaman hoy su inserción en el marco familiar, la herencia, la "ciudadanía". Lo cual es una manera de señalar dónde nos encontramos. El hombre nuevo, en el presente real del siglo, significaba ante todo, cuando uno era progresista, escapar a la familia, a la propiedad, al despotismo estatal. En la actualidad parece que la "modernización", como dicen de tan buena gana nuestros maestros, consiste en ser un buen padrecito, una buena madrecita, un buen hijito, llegar a ser un ejecutivo eficiente, enriquecerse todo lo posible y dárselas de ciudadano responsable. Ahora, la divisa es: "Dinero, Familia, Elecciones".

Es que el siglo termina con el tema de la novedad subjetiva imposible y la comodidad de la repetición. Esto tiene un nombre categorial, obsesión. El siglo llega a su fin en la obsesión por la seguridad, bajo el imperio de una máxima un poco abyecta: está bastante bien estar donde estamos, hubo y hay otros en peor si-

tuación en otros lugares. Cuando el meollo de estos cien años se había puesto, desde Freud, bajo el signo de la histeria devastadora: ¿que tiene usted para mostrarnos de nuevo? ¿Cuáles son sus creaciones?

Por eso no es malo entrar también al siglo por el psicoanálisis.

7
CRISIS DE SEXO

5 de mayo de 1999

¿Hablar del psicoanálisis? ¿Otra vez? Todo está dicho y uno llega demasiado tarde cuando hay psicoanalistas que además hablan. Por otra parte mi interrogación es mucho más indiferenciada que las cuestiones que la filosofía suele plantear a un psicoanálisis de constante mal humor. Cuando Mallarmé intenta pensar el balance del siglo XIX –su balance poético, aclaremos–, propone la siguiente fórmula: "Hemos tocado el Verso". Trato entonces de saber si, en el siglo XX, hemos tocado el sexo. Convoco al psicoanálisis con referencia a ese punto, le pregunto si da testimonio de que, en nuestro siglo, hemos pensado y transformado la sexualidad humana de tal modo que nos abre otra promesa de existencia. Lo exhorto a decirnos qué nos pasó en cuanto al sexo.

Al respecto, creo que debemos partir de Freud. En lo concerniente a las relaciones del pensamiento y el sexo, a lo que es preciso llamar una ineluctable sexuación del deseo de pensar, hay una verdadera inauguración freudiana, un coraje personal fundador de Freud. Le aplicaremos nuestro método inmanente. ¿De qué se siente responsable Freud en lo relativo a la sexualidad? ¿Cree ser el agente de una ruptura en lo real del sexo, más allá de la transgresión de algunos tabúes morales o religiosos? ¿Tiene la convicción estremecida de haber tocado el sexo, en el sentido en que, después de Hugo, se ha tocado el verso?

Para instruir la cuestión comentaré cuatro textos tomados de los *Cinq psychanalyses* y escritos entre 1905 y 1918.*

La compilación titulada *Cinq psychanalyses* es en mi opinión uno de los grandes libros del siglo. Una obra maestra en todos los aspectos: invención, audacia, brío literario, inteligencia pasmosa. Esos textos pueden leerse como producciones magistrales del espíritu humano, creaciones de magnífica evidencia, con completa independencia del interés que, por lo demás, se preste al razonamiento psicoanalítico. Por otra parte, es particularmente notable que a despecho de miles de tentativas, llevadas a cabo por personas de gran talento, ningún relato de caso, ninguna comunicación de un proceso analítico singular, haya podido llegar siquiera a los talones de uno de los cinco estudios de Freud. Podríamos decir que tenemos en ellos los casos definitivos, trátese de la histeria con Dora, de la obsesión con el Hombre de las Ratas, de la fobia con el pequeño Hans, de la paranoia con el presidente Schreber o de las fronteras de la neurosis y la psicosis con el Hombre de los Lobos. Tomados de un material generalmente desolador de las formaciones inconscientes, esos cinco estudios son inexplicables "logros para siempre". Para llevar a la eternidad las miserables cocinas del carácter humano era preciso mostrar una resistencia y un genio poco comunes.

En consecuencia, es indudablemente legítimo preguntarse cómo aborda Freud, en los *Cinq psychanalyses*, la cuestión de su

* Los *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954, reúnen *Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)* (1905) [trad. esp.: *Fragmento de análisis de un caso de histeria*, en *Obras completas* (OC), vol. 7, Buenos Aires, Amorrortu, 1979], *Analyse d'une phobie chez un petit garçon de 5 ans (Le petit Hans)* (1909) [trad. esp.: *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, en OC, vol. 10, 1980], *Remarques sur un cas de névrose obsessionnelle (L'homme aux rats)* (1909) [trad. esp.: *A propósito de un caso de neurosis obsesiva*, en OC, vol. 10, 1980], *Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa:* Dementia paranoides *(Le président Schreber)* (1911) [trad. esp.: *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en OC, vol. 12, 1980] y *Extrait d'histoire d'une névrose infantile (L'homme aux loups)* (1918) [trad. esp.: *De la historia de una neurosis infantil*, en OC, vol. 17, 1979] (n. del t.).

propia audacia en lo concerniente a lo real del sexo o la genealogía mental de la sexualidad, e incluso la instauración –cuyo primer sujeto es él mismo– de un cara a cara entre el pensamiento y el sexo que no sólo no adopta la forma de la inquisición moral, sino que además examina el poder determinante de los avatares reales del sexo sobre la constitución del pensamiento, y *no* la mayor o menor capacidad de este último de dominar el impulso sexual.

Comencemos por un texto extraído del prólogo del caso Dora, que es de 1905, como la primera revolución rusa, ésa que los bolcheviques calificaron de manera retrospectiva de "ensayo general" (de la revolución de octubre de 1917). Cito los textos de la traducción francesa habitual, sin duda insuficiente en la actualidad, de Marie Bonaparte y Rudolph Lœwenstein. He aquí, entonces, las confesiones y precauciones defensivas de Freud:

> En esta observación, la única que me permitieron las restricciones exigidas por el secreto profesional y la índole desfavorable de las circunstancias, se discuten con franqueza las relaciones sexuales; los órganos y las funciones sexuales se llaman por su nombre, y mi exposición podrá convencer al lector pudoroso de que no he retrocedido ante la discusión, con una muchacha, de temas semejantes en un lenguaje de esas características. ¿También es preciso, entonces, justificarme frente a esa acusación? Reivindico simplemente los derechos del ginecólogo o, mejor, derechos mucho más modestos. Sería una muestra de extraña y perversa lubricidad suponer que tales conversaciones son un buen instrumento de excitación y satisfacciones sexuales.

Este texto, sobre el tema que nos ocupa, es verdaderamente muy denso. En él Freud manifiesta una conciencia aguda de las modificaciones que introduce en la cuestión del sexo y lo sexual. Al mismo tiempo, una inquietud defensiva, de tipo "social", sin duda combinada con resistencias inconscientes, lo lleva a una negación no analizada que, en verdad, no se le habría escapado en el caso de otra persona. Según sabemos por toda clase de signos,

una de las grandezas de Freud (como asimismo de Cantor, quizá la tercera fuente intelectual del siglo XX junto con Lenin y precisamente, Freud) consiste en haber obrado contra sí mismo y dado a lo sexual, en lo que respecta a sus efectos de pensamiento, una extensión para la cual no estaba preparado en modo alguno y que incluso suscitaba en él una antipatía espontánea. Del mismo modo que, en lo tocante a lo infinito y al despojarlo de su lazo sublime con lo Uno, Cantor quebrantaba sus propias convicciones teológicas.

Si nos movemos de lo explícito a lo implícito o de las tesis conscientes a las operaciones inconscientes, el texto de Freud nos dice cuatro cosas:

1. "No hago más que nombrar lo sexual tal como es, doy sus nombres a las cosas del sexo, hablo con franqueza." Esta declaración parece muy simple u obvia. En realidad, en las condiciones de la época, es fundamental. La invención psicoanalítica consiste por cierto en sostener el pensamiento frente a lo sexual como tal. Pero lo importante es que no se trata de una mera relación de saber. Como Foucault no dejó de proclamarlo, la voluntad de "saber el sexo" no faltó jamás, pues está vinculada desde siempre a los efectos de poder de un control de los cuerpos, y sobre todo del lazo de los cuerpos. La singularidad de Freud es que el cara a cara con lo sexual no es del orden del saber sino del orden de una nominación, una intervención, lo que él llama una "discusión franca", que busca precisamente desvincular los efectos de lo sexual de toda aprehensión puramente cognitiva, y por consiguiente de toda subordinación al poder de la norma. Desde ese punto de vista, la constatación de una "ontología" de lo sexual (lo sexual tal como es, "órganos y funciones") sostiene a las claras una emancipación del juicio. Poco a poco, y quiéralo o no, el psicoanálisis acompañará el debilitamiento de las normas explícitas a través de las cuales se organizaba el saber de la sexualidad. Es que al pensarla en un cara a cara, como lo insabido de todo pensamiento, el psicoanálisis da a la sexualidad un status y por decirlo así una nobleza que ninguna de las normas anteriores podía aceptar.

En lo concerniente a este punto, Freud es consciente de su originalidad y su coraje, y asume el cara a cara entre pensamiento y sexualidad como una verdadera ruptura.

2. "No vacilo en discutirla con una muchacha." La cuestión de la femineidad, de la autonomía de la sexualidad femenina y de sus efectos, es una de las principales conmociones que el psicoanálisis provoca, acompaña y, a la vez, termina por seguir a cierta distancia. En el caso Dora, por lo demás, se trata más de escuchar (tomar *al pie de la letra*) lo que una joven tiene para decir sobre el sexo que de "discutirlo" con ella. Pues el psicoanálisis naciente es ante todo la decisión de escuchar el decir histérico, sin hacer de él al instante una brujería que compete tan pronto a la anécdota como a la hoguera. Y Freud se empeña en sostener hasta en los arcanos de un sexual fundador el laberinto difícil de soportar de ese decir, para crear de ese modo una nueva región del pensamiento. El hecho de que, tratándose de ese pensamiento, no haya que proteger a las mujeres sino todo lo contrario, es algo atestiguado por la numerosa cantidad de psicoanalistas mujeres, y ello desde el alba de la disciplina. Situación a través de la cual comienza, en el siglo, la larga historia de una metamorfosis de la sexualidad, principalmente ocasionada por la inclusión explícita, en el pensamiento, de su dimensión femenina y luego, un poco más adelante, de lo que su componente homosexual tiene de verdaderamente creador. El psicoanálisis, en verdad, no es el único que actuó en ese sentido. Pero basta leer el caso Dora, justamente, para comprobar que en 1905 Freud no estaba a la zaga.

3. La fórmula por cuyo conducto Freud afirma reclamar un papel más modesto que el del ginecólogo nos adentra en la estrategia defensiva. El ginecólogo, cuya desaparición no por nada desea hoy el Estado, es quien mantiene el motivo de una relación puramente objetiva con los avatares del sexo. Al abrigo de esa objetividad, millones de mujeres encontraron la forma de defender secretamente ciertas zonas corporales de su subjetivación. La economía moderna está resentida con esto, según el siguiente razonamiento inevitable: si es objetivo, su medida es el costo, y la especialidad es demasiado gravosa. Vaya a ver a su clínico. Si es

subjetivo, no existe y, en especial, no debe costar nada. Prescinda de ello. O si no, es un lujo. Tome un avión para hacer una consulta en Los Ángeles.

Tal es la ley de nuestro mundo: lo objetivo debe alinear sus costos con lo determinado por el mercado, y lo subjetivo, ser inexistente, salvo como lujo inabordable.

Sea como fuere, cuando Freud reclama el papel del ginecólogo, desubjetiva vigorosamente el entrelazamiento de su pensamiento y el decir sexualizado de la joven histérica. ¿Qué entiende, además, por los derechos "más modestos"? ¿Que Dora no se desvista? Freud lo sabe perfectamente: la consideración de la sexualidad por el lado de su eficacia en la constitución de un sujeto supone una desnudez (transitoria) con la que el desvestirse médico no se compara.

En la aurora de las transformaciones, vemos a Freud vacilar en cuanto a la versión pública que presentará de ellas. ¿Se trata de adoptar el modelo de la objetividad médica, que desde siempre registra el cuerpo y el sexo? ¿O es cuestión de una subjetivación subversiva que afecte el relato sexual y sus efectos, y de la cual nada, ni la feminidad tal como se la admite, ni el innombrable goce, y menos aún la dilucidación del deseo de pensar, podrá salir indemne? Resulta más que claro que en medio de esa vacilación, el ideal de la ciencia y su vicario, el ginecólogo, sirvan para aplacar la angustia de lo nuevo.

4. Ningún deseo, nos asegura por fin Freud, circula en este asunto, y sería de una "perversa lubricidad" creer lo contrario. El párrafo termina así con una negación que podría servir de caso de manual. Pues se sabe (y no hay más que leer el caso para saberlo de buena fuente) que el deseo, en efecto, circuló de manera intensa entre la joven histérica y su analista, a punto tal que Freud literalmente huyó, razón por la cual el "caso Dora" quedó en gran medida sin decisión (y en ello reside parte de su encanto literario). De ese modo, Freud legó a sus discípulos –como a sí mismo– un paradigma de lo que luego se denominaría contratransferencia, mediante la cual un analizante seductor logra manejar al maestro-amo [*maître*] que lo analiza.

No es uno de los menores aportes del siglo el hecho de haber pensado por fin –en el surco abierto, sin duda, por el *Banquete* de Platón– la inmensa importancia de las operaciones transferenciales y contratransferenciales en todo lo concerniente tanto a la transmisión de los saberes como al aglutinamiento de los grupos humanos en torno de algún fetiche oscuro. Como suele suceder con los maestros fundadores, Freud lleva adelante a la vez una penetración pensante en las regiones donde la verdad se sostiene de una barra puesta sobre el sexo, y retrocede un poco ante la nominación explícita de su práctica. No por ello habrá de tocar menos el trastorno deseante al cual se expone quien quiera dilucidar la incidencia de una verdad sobre la singularidad de un sujeto.

¿Qué nos dice de nuevo acerca de lo sexual el caso del pequeño Hans, texto de 1909? Tomo de él un fragmento significativo:

> Pero incluso el psicoanalista puede confesar el deseo de una demostración más directa, obtenida por caminos más cortos, de esas proposiciones fundamentales. ¿Será imposible, entonces, observar directamente en el niño, en toda su frescura vital, esos impulsos sexuales y esas formaciones construidas por el deseo que en el adulto exhumamos con tanto esfuerzo de sus propios escombros, y con respecto a los cuales creemos que son el patrimonio común de todos los hombres y en los neurópatas sólo se manifiestan reforzados o desfigurados?
>
> Con ese fin, desde hace años incito a mis discípulos y amigos a reunir observaciones sobre la vida sexual de los niños, acerca de la cual de ordinario se cierran mañosamente los ojos o se la niega de manera deliberada.

En esta oportunidad se trata, en efecto, de lo que suscitó y aún suscita (véanse las declaraciones a veces verdaderamente insensatas que provocan las prácticas pedófilas) las resistencias más violentas, a saber, que existe una vigorosa sexualidad infantil, escena donde se construye el futuro de un sujeto. Por añadidura, para Freud esa sexualidad está tan marcada por su perversidad polimorfa que cualquier idea de que la naturaleza impone

su norma al sexo parece de inmediato inconsistente. Freud tiene perfecta conciencia de la capacidad de ruptura de esta doctrina y por eso, sin duda, exhorta a sus discípulos a multiplicar las observaciones directas, a fin de armarse de un vasto aparato empírico para utilizar en las controversias.

Vuelvo a decirlo: no es seguro que el coraje de Freud sea hoy inútil.

El siglo dio por tierra, en verdad, con una de las tesis clásicas sobre la infancia, por ejemplo la de Descartes, según la cual el niño no era sino una suerte de intermedio entre el perro y el adulto, y que, para que llegara a la jerarquía de hombre, era preciso adiestrarlo y castigarlo sin la menor vacilación. Hoy nos atenemos a la Declaración Universal de los Derechos del Niño y vemos los procesos iniciados, sobre todo en los países escandinavos y por denuncia de los vecinos, a los contados padres que aún creen posible golpear a sus vástagos. Si esta mutación se toma aisladamente, ¿quién no ha de felicitarse por ella? La defensa del antiguo colegio inglés y sus castigos corporales está sin duda pasada de moda. La cuestión, no obstante, consiste siempre en conocer el precio que, en materia de definición del hombre, se paga por cualquier ampliación de sus derechos. Pues una igualdad es reversible. Si el niño tiene los derechos del hombre, esto puede significar que es un hombre, pero también tener por condición que éste acepte no ser más que un niño. De igual modo, si los macacos y las marranas tienen derechos inalienables, la situación puede ser un indicio de refinada piedad. Pero acaso también quiera decir que estamos obligados a no creernos demasiado diferentes del mono o del cerdo.

En ello radica toda la importancia de un interrogante planteado particularmente por Rousseau: "¿Qué es la infancia?". Freud responde que la infancia es el escenario de la constitución del sujeto en y por el deseo, en y por el ejercicio del placer ligado a representaciones de objetos. La infancia fija el marco sexual dentro del cual, en lo sucesivo, todo nuestro pensamiento debe mantenerse, por sublimadas que sean sus operaciones.

Lo que aún en nuestros días constituye la dimensión subversiva de esta tesis no es que se le oponga como objeción, muy por

el contrario, la animalidad del niño y la necesidad de su domesticación. El obstáculo es, más bien, la idea de que el niño es un inocente, un angelito, el depósito de todas nuestras ensoñaciones trilladas, el pequeño receptáculo de toda el agua de rosa del mundo. Eso es lo que vemos en los repetidos llamados a la delación, la pena de muerte y el linchamiento inmediato cuando se trata de la relación sexual con un niño. En esos llamados violentos, frente a los cuales la autoridad pública tiene muchas dificultades para permanecer impávida, nunca, lo que se dice nunca, se tiene en cuenta lo que Freud destacó con su valentía habitual: que la infancia, muy lejos de cualquier "inocencia", es una edad de oro de la experimentación sexual en todas sus formas.

Desde luego, la ley debe decir quién es niño y quién no lo es, a qué edad se puede disponer libremente del propio cuerpo y cómo se castiga a quienes quebrantan esas disposiciones legales. En cuanto a los asesinatos, como siempre, deben ser reprimidos de la manera más justa y más severa. Dicho esto, no sólo es inútil sino profundamente reaccionario y nocivo recurrir para ello a representaciones arcaicas de la infancia, al moralismo mentiroso anterior a Freud, y olvidar que poderosas pulsiones, una curiosidad sexual siempre despierta, estructuran cualquier infancia. No obstante, es ciertamente delicado evaluar el grado de complicidad de un niño con quienes se proponen seducirlo sexualmente, aun cuando nos planteemos, lo que es justo, que la existencia de esa complicidad no implica la absolución del adulto dispuesto a aprovecharla.

Agreguemos que los organizadores de petitorios, delaciones, sitios de Internet y linchamientos descontrolados de los pedófilos harían bien en examinar la estructura patógena, incluso en el plano sexual, de la familia. Una abrumadora mayoría de los asesinatos de niños son cometidos, no por turbios pedófilos solteros, sino por los progenitores, y sobre todo por las madres. Y la aplastante mayoría de los tocamientos sexuales son incestuosos, a iniciativa, esta vez, de los padres o los padrastros. Pero sobre todo esto, mutis y boca cerrada. Madres infanticidas y padres incestuosos, infinitamente más numerosos que los asesinos pedófi-

los, sólo encajan de manera trabajosa en el cuadro idílico de las familias en el que se quiere inscribir la relación deliciosa de los padres ciudadanos y sus criaturas angelicales.

Freud, por su parte, no aceptó ninguna traba, cualesquiera fueran sus propias reticencias burguesas. Explicó el pensamiento humano a partir de la sexualidad infantil y nos dio todos los instrumentos para comprender lo que hay de ficticio, neurótico y desesperante en el universo familiar. También anticipó algo que hoy ya resulta evidente: el recurso creativo que constituye la homosexualidad, latente o explícita, de todo sujeto humano. Consideremos, por ejemplo, este fragmento del análisis del presidente Schreber, un texto de 1911:

> Ya no tendremos, creo, necesidad de levantarnos contra la hipótesis de que un fantasma de deseo de naturaleza femenina (homosexual pasivo) ha sido la causa ocasional de la enfermedad, un fantasma que tomó como objeto a la persona del médico. En Schreber se suscitó una viva resistencia a ese fantasma, emanada del conjunto de su personalidad, y la lucha defensiva resultante –una lucha que, de igual modo, habría podido tal vez revestir otra forma– adoptó, por razones desconocidas para nosotros, la forma de un delirio de persecución.

Freud sostiene con intrepidez que la homosexualidad nunca es otra cosa que uno de los componentes de la sexualidad genérica. El hecho de que para un sujeto el objeto del deseo esté contenido en el otro sexo no tiene nada de natural o evidente. Es el resultado de una construcción prolongada y aleatoria. En el caso de Schreber, se señalará que el elemento conducente al delirio no es en modo alguno la pulsión homosexual, sino las condiciones del conflicto al que la represión de esa pulsión arrastra al sujeto. El fantasma de Schreber es un deseo "femenino", no por su pura forma pasiva sino porque la cuestión, como lo muestran las metamorfosis finales de dicho fantasma, pasa por conquistar el lugar de la mujer del Padre (convertirse en el objeto sexual de Dios). En sí mismo, el fantasma no hace más que dar testimonio de la ambivalencia universal de las pulsiones, su versatilidad en

lo referido al objeto al cual se fijan. Su represión inconsciente sólo es de por sí el efecto de las reglas sociales, los esquemas familiares, la ley del padre, etc. No tiene nada de natural. En cuanto a la salida psicótica, si bien Freud despliega con virtuosismo su lógica, tiene la precaución de decir que la causa es pura y simplemente desconocida. En otras palabras: el lazo entre el fantasma homosexual y el delirio, aunque inteligible, no deja de ser completamente contingente. Las fuerzas libidinales en juego habrían podido organizarse de "otra forma". En consecuencia, Freud asume la homosexualidad como una posibilidad entre otras, un recurso para el encauzamiento de la pulsión. Su universalidad es la resultante de la imposibilidad de aislar figuras puras del deseo. Toda fijación de objeto está contaminada por su contrario, todo deseo contiene el de estar "en el lugar" del otro sexo.

Hay una subversión de la relación entre la universalidad y la referencia al deseo sexual que, en el siglo, va sin duda mucho más allá de lo que Freud imaginaba, pero que él supo anunciar con el vigor implacable del lógico de las pulsiones.

No es sorprendente, entonces, que este hombre inflexible con respecto a las exigencias del pensamiento se haya dado cuenta muy pronto del peligro en que se veía su empresa debido a las resistencias de la "normalidad". Así lo testimonia este pasaje del caso del Hombre de los Lobos (1918):

> En la fase actual del furioso combate en torno del psicoanálisis, la resistencia contra sus descubrimientos ha asumido, como todos sabemos, una nueva forma. Antaño bastaba con negar la realidad de los hechos expuestos por el psicoanálisis, y el mejor medio para ello parecía consistir en evitar examinarlos. En apariencia, esa actitud se ha abandonado poco a poco; se reconocen los hechos, pero las consecuencias derivadas de ellos son eludidas por medio de reinterpretaciones, lo cual permite defenderse con igual eficacia contra novedades desagradables. El estudio de las neurosis infantiles demuestra la total insuficiencia de esos intentos de reinterpretación superficial o arbitraria. Deja ver, asimismo, el papel preponderante desempeñado en la formación de las neurosis por las fuerzas libidinales que se repudian con tanta ligereza y revela la ausencia de toda aspiración encaminada

a metas culturales distantes, de las que el niño aún no sabe nada y que, por consiguiente, no pueden tener ningún significado para él.

En este texto, Freud analiza una segunda oleada de resistencias al psicoanálisis. Si en un primer momento el escándalo era motivado por la confrontación del pensamiento con el mandato sexual, ahora los esfuerzos tienden a "espiritualizar" ese mandato, a erigirlo en un fenómeno cultural. Como es evidente, se hace alusión aquí a los arquetipos de Jung, a través de los cuales el elemento sexual queda formalizado de entrada en la Cultura. Freud denuncia esa sublimación cultural como una resistencia un poco más sutil. Es absolutamente necesario mantener el cara a cara con lo sexual y reconstituir sin temores ni evasivas la escena donde actúan las "fuerzas libidinales".

Por lo tanto, ya en 1918 Freud ve con mucha claridad la maniobra que desde entonces no ha dejado de realizarse, consistente en remitir la articulación del deseo y su objeto al sentido preestablecido en la cultura, la mitología, la religión. Esta maniobra procura constantemente poner el sentido en lugar de la verdad e inyectar el elemento "cultural" en la libido. Se trata de la maniobra hermenéutica, y Freud advierte de inmediato que hay en ella una insidiosa negación de su descubrimiento, por lo cual es menester, en suma, volver al sexo desnudo y su radical ausencia de sentido.

Que se trataba asimismo del combate contra la religión, de la forma moderna de ese combate, la forma exigida por el siglo XX, Freud, ese gran espíritu materialista, también lo sabía. Lo que espanta a la religión no es la importancia del sexo; muy por el contrario. Los Padres de la Iglesia conocen algo sobre el sexo, sus perversiones, sus efectos, y son los últimos en subestimar su importancia. No, lo que los espanta es que el sexo pueda imponer una concepción de la verdad separada del sentido. Lo terrible es que el sexo sea rebelde a toda donación de sentido, mientras que la religión se juega su existencia en la posibilidad de espiritualizar y por lo tanto otorgar significado a la relación sexual.

En lo concerniente al sexo, el sentido y la verdad, Freud comprometió al siglo en una gran batalla, que Lacan solía presentar como un combate entre religión y psicoanálisis. La apuesta del conflicto es saber si el sexo tiene sentido o, para hablar como Lacan, si en él existe algo razonablemente ligado, algo así como una "relación" sexual; o, por el contrario, si el destino subjetivo de la sexuación somete al sujeto a una verdad insensata, debido a que, como también dice Lacan, no hay relación sexual.

Para decirlo simplemente: la función antirreligiosa del cara a cara entre pensamiento y sexo bajo el signo de la verdad consiste en apartar el decir del sexo de las pretensiones de la moral.

Ese apartamiento significa una revolución de tal magnitud que cabe dudar que el siglo la haya llevado a buen puerto. Es cierto, extirpó el sexo de las figuras más evidentes de la moralidad. ¿Lo desmoralizó, sin embargo? La moral puede ocultarse bajo el hedonismo. El imperativo "¡goza!", hoy proclamado por todas las revistas para adolescentes, mantiene y agrava las estructuras que sintetizaba el imperativo "¡no goces!". La revolución freudiana, que acompañó en el siglo la disputa íntima con la estructuración religiosa del sentido, ha quedado hoy en suspenso, enfrentada a nuevos modos de subjetivación sexuada en los que la forma aparente (heterosexual u homosexual, femenina o masculina, activa o pasiva, neurótica o depresiva, y así sucesivamente) tiene menos importancia que la angustia provocada por la cosa innombrable que encubre todo goce, en particular todo goce obligatorio.

Como se sabe al menos desde el Bajo Imperio Romano, cuando el goce ocupa el lugar del imperativo y es lo que toda vida quiere asegurarse, se termina inevitablemente por gozar con la atrocidad. Vemos llegar la hora de la obscenidad general, de los gladiadores, de los suplicios en tiempo real, que hará añorar hasta las matanzas políticas del siglo muerto.

El coraje de Freud nos resulta, sin duda, inspirador en ese aspecto, porque supo domar de manera ejemplar el pensamiento y ofuscar la lógica frente a aquello que, aunque sólo sostenido en lo innombrable, no deja sin embargo de ser un ingrediente inevitable de nuestra verdad.

El hecho de haber sabido llegar a lo real del sexo y no a su sentido hace de Freud uno de los muy grandes héroes del siglo, uno de aquellos que autorizan a decir que los años tan a menudo consagrados a la horrible y vana indiferencia de los particularismos no fueron inútiles para lo que el pensamiento tiene de universal.

8
ANÁBASIS

10 de noviembre de 1999

¿Cómo concibió el siglo su propio movimiento, su trayectoria? Como un ascenso hacia la procedencia, una dura construcción de la novedad, una experiencia exiliada del comienzo. Una palabra griega reúne esas significaciones y algunas otras: "anábasis". *Anábasis* es en particular el título de un relato de Jenofonte que cuenta la historia de un ejército de alrededor de diez mil mercenarios griegos contratados por uno de los bandos persas en una disputa dinástica.

Señalemos este punto: los "bárbaros" apreciaban a los griegos no tanto por su civilización refinada como por sus cualidades militares. ¿Y cuál era el núcleo duro de la fuerza militar griega (luego macedonia y luego romana), el factor que la hacía superior a los enormes conglomerados guerreros reunidos por los persas o los egipcios? La disciplina. No por nada el reglamento militar precisa, en su primer artículo, que "la disciplina es la principal fuerza de los ejércitos". La hegemonía conquistadora de lo que se conviene en llamar Occidente descansa de manera fundamental sobre ella, una disciplina de pensamiento, fuerza compacta de la certeza, patriotismo político finalmente concentrado en la cohesión militar. Del mismo modo, cuando Lenin quiere que en el partido proletario reine una "disciplina de hierro", lo hace porque sabe que los proletarios, desprovistos de todo, no tienen la más mínima posibilidad de imponerse si no se autoimponen, como consecuencia y figura material de

su consistencia política, una inigualable disciplina de organización.

Así, toda anábasis exige que el pensamiento acepte una disciplina. Sin ella no se puede "remontar la pendiente", uno de los sentidos posibles de la palabra griega. Jenofonte y sus diez mil compañeros lo experimentarán. Pues en la batalla de Cunaxa su patrón persa muere y los mercenarios griegos se ven solos en el corazón de un país desconocido, sin apoyo local ni destino preestablecido. "Anábasis" designará la retirada hacia "su casa", un movimiento de gente extraviada, fuera de lugar y fuera de la ley.

Indiquemos tres aspectos característicos, ya desde el inicio, del movimiento denominado "anábasis":

a) Jenofonte describe el derrumbe del orden que daba sentido a la presencia colectiva griega en el corazón de Persia. Luego de Cunaxa, los griegos quedan brutalmente desprovistos de toda razón para estar donde están. Ya no son más que extranjeros en un país hostil. En la raíz de la anábasis hay una suerte de principio de extravío.
b) Los griegos sólo pueden contar consigo mismos, su voluntad y su disciplina. Ellos, que estaban allí por otro, en una posición de obediencia y servicio remunerado, se ven de improviso librados a sus meras decisiones y, de algún modo, forzados a inventar su destino.
c) Es imperativo que los griegos encuentren algo nuevo. Su marcha a través de Persia y hacia el mar no toma ningún camino previo, no corresponde a ninguna orientación anterior. Ni siquiera podrá ser un simple retorno, pues inventa el camino sin saber si es efectivamente el de regreso. La anábasis es, entonces, libre invención de una errancia que será *a la postre* un retorno, un retorno que, antes de ella, no existía como camino de vuelta.

Una de las escenas más conocidas de la anábasis es el episodio en que los griegos escalan una colina y, por fin a la vista del

mar, exclaman: θαλασσα, θαλασσα! "¡El mar, el mar!" Es que el mar, para un griego, ya es un fragmento legible de patria. Su visión indica que la errancia inventada traza probablemente la curva de un retorno. Un retorno inédito.

Vemos asomar lo que hace de la palabra "anábasis" el posible soporte de una meditación sobre nuestro siglo. En efecto, el término, en la trayectoria que nombra, deja sin decisión las partes respectivas de la invención disciplinada y de la errancia azarosa, y hace una síntesis disyuntiva de la voluntad y el extravío. Por lo demás, la palabra griega ya atestigua esa indecidibilidad, porque el verbo αναβανειν ("anabasear", en suma) quiere decir a la vez "embarcarse" y "volver". Este apareamiento semántico conviene, sin ninguna duda, a un siglo que no deja de preguntarse si es un final o un comienzo.

Y he aquí, en efecto, que con cuarenta años de diferencia y como marco del núcleo duro del siglo, es decir las décadas de 1930 y 1940, dos poetas escriben sobre este mismo significante: "anábasis". Ante todo, en la década de 1920, Alexis Leger, llamado Saint-John Perse. Luego, a principios de la década de 1960, Paul Ancell o Antschel, llamado Paul Celan. Del contraste de esas dos anábasis trataremos de extraer la conciencia del siglo en lo concerniente a su movimiento, su precaria creencia de ser el ascenso hacia una morada propiamente humana, la anábasis de una elevada significación.

Los dos poetas mencionados no pueden ser más diferentes entre sí. Permítaseme puntuar esa diferencia, pues para el siglo tiene sentido, desde un punto de vista poético, haber acogido bajo la misma "anábasis" dos tipos de existencia tan violentamente contrapuestos.

Alexis Saint-Leger Leger, llamado Saint-John Perse, nace en Guadalupe en 1887 y muere en 1975. Es un antillano blanco, un hombre de estirpe colonial, de buena familia de propietarios de plantaciones establecidos en ese archipiélago caribeño desde dos siglos atrás. Según su propia opinión, nace en un paraíso, el paraíso que las colonias siempre fueron para los colonos, cualquie-

ra fuera su buena voluntad progresista. Simpatizo, en el sentido etimológico, con Saint-John Perse cuando evoco mi primera infancia en Marruecos, entre mis nodrizas opulentas y veladas. Me acuerdo de Fátima, a quien, por lo demás, llamábamos "Fatma"; una cosa lleva a otra: para los colonos, toda mujer árabe, habida cuenta de que los "indígenas" (otra categoría crucial de ese tipo de paraíso) formaban una especie cuyos individuos son mal discernibles, se convertía en "una *fatma*". Y las imágenes de mi padre, un simple profesor de matemática, a quien, desde lo alto de nuestra villa blanca por debajo del violeta de las buganvillas, yo veía volver de la caza con perros y servidores, hundidos bajo el peso de los animales abatidos. No me sorprende, por lo tanto, que para el poeta esa infancia sea una infancia deslumbrada. La registrará en su primera colección, *Éloges* (1907-1911), una de cuyas secciones se titula "Pour fêter une enfance" |"Para celebrar una infancia"|. En ella plantea un verdadero interrogante sobre la memoria, una pregunta digna de Proust: "¿Qué había entonces, fuera de la infancia, que ya no hay?". Sabemos que hoy podemos contestar: el obsceno y más que suculento nirvana colonial.

Alexis Leger deja las islas en 1899. Se presenta en un concurso en el Ministerio de Asuntos Extranjeros y se convierte en diplomático. Hace la guerra de 1914 en los ministerios, va a China como agregado de embajada y viaja por Asia central, como podemos imaginarlo al leer *Anabase*, que es de 1924. A partir de mediados de la década de 1920 es el ejemplo mismo del alto funcionario. Durante casi veinte años no publica más poemas. Su máximo cargo será el de secretario general del Quai d'Orsay entre 1933 y 1939. En 1940 se exilia en Estados Unidos y Pétain lo priva de la nacionalidad francesa. Sus amistades norteamericanas le permiten llegar a ser director de la Biblioteca del Congreso. Es un estadounidense de adopción, también alejado de Francia debido a su franca antipatía por De Gaulle. Inscribe su situación en su poema sin duda más personal, *Exil*, y luego celebra la epopeya de las vastas llanuras del Oeste en *Vents*. Viaja y vuelve a escribir, esta vez un canto al amor, *Amers*. Se le otorga el Premio Nobel.

En el fondo, a partir de la década de 1950 Saint-John Perse ocupa el lugar dejado por Valéry, el de poeta oficial de la República. Es un hombre colmado de satisfacciones: infancia paradisíaca, importante carrera en el Estado, noble exilio, amores serenos, grandes distinciones. Ninguna de las violencias del siglo parece poder alcanzarlo. En ese sentido, en continuidad y como consolidación de la figura claudeliana del poeta diplomático, con un lado mandarín chino (escribo estrofas sobre el exilio y la inconstancia de las cosas humanas, pero no dejo que nadie ignore que soy subsecretario del emperador), Saint-John Perse establece una figura que, en pleno siglo XX, perpetúa las circunstancias del siglo XIX. Es verdaderamente un hombre de la Tercera República, un hombre de la época del imperialismo tranquilo y del Estado bonachón, un hombre de la sociedad de clases civilizada y ahíta, adormecida sobre su poder, y cuyo género literario dominante es el discurso de entrega de premios. Basta leer su discurso de recepción del Premio Nobel para sentir su familiaridad con ese ejercicio y advertir que puede rivalizar con Valéry (un reconocido maestro de ceremonias académicas y de liceo) en el manejo elegante y, en definitiva –cosa nada fácil–, satisfactorio para el oído de las generalidades pomposas.

¿Qué puede un hombre de ese tipo guardar del siglo y su pasión de lo real? ¿Por qué apelar a él? Pues bien, justamente porque, desde el fondo de su sillón dorado de una república moribunda, Saint-John Perse percibió a la perfección, como se percibe un rumor lejano cuya causa se ignora o se desdeña, que el siglo tenía una dimensión épica. Y acaso aun su altiva distancia, su desafección secreta, tanto más radicales cuanto que ocupaba un puesto clave del Estado, le permitieron comprender mejor que a otros que esa epopeya era, en su esencia, una epopeya para nada. La síntesis disyuntiva contenida en la poesía de Saint-John Perse es la del vacío espiritual y la afirmación épica. La imagen del siglo promovida por él, sin mencionarla nunca directamente, se ajusta a un imperativo que es sin duda de ese tiempo y puede expresarse así: que tu fuerza sea nihilista, pero que tu forma sea la epopeya. Saint-John Perse va a cantar la alabanza

de lo que hay en la precisa medida en que existe, sin intentar vincularlo a ningún sentido. Su anábasis es el puro movimiento de la epopeya, pero contra un fondo de indiferencia. El poema piensa el lazo muy profundo que ha existido, en el siglo, entre violencia y ausencia. Leamos, como ilustración de ese lazo, la sección VIII de *Anabase*:

Lois sur la vente des juments. Lois errantes.
Et nous-mêmes. (Couleur d'hommes.)
Nos compagnons ces hautes trombes en voyage,
clepsydres en marche sur la terre,
et les averses solennelles, d'une substance merveilleuse, tissées de poudres et d'insectes, qui poursuivaient nos peuples dans les sables comme l'impôt de capitation.
(À la mesure de nos cœurs fut tant d'absence consommée !)

Non que l'étape fût stérile : au pas des bêtes sans alliances (nos chevaux purs aux yeux d'aînés), beaucoup de choses entreprises sur les ténèbres de l'esprit –grandes histoires séleucides au sifflement des frondes et la terre livrée aux explications...

Autre chose: ces ombres – les prévarications du ciel contre la terre...
Cavaliers au travers de telles familles humaines, où les haines parfois chantaient comme des mésanges, lèverons-nous le fouet sur les mots hongres du bonheur? – Homme, pèse ton poids calculé en froment. Un pays-ci n'est point le mien. Que m'a donné le monde que ce mouvement d'herbes?...

Jusqu'au lieu-dit de l'Arbre sec :
et l'éclair famélique m'assigne ces provinces en Ouest.
Mais au-delà sont les plus grands loisirs,
et dans un grand
pays d'herbages sans mémoire, l'année sans liens et sans anniversaires, assaisonnée d'aurores et de feux.
(Sacrifice au matin d'un cœur de mouton noir.)
Chemins de monde, l'un vous suit. Autorité sur tous les signes de la terre.
Ô Voyageur dans le vent jaune, goût de l'âme !... et la graine, dis-tu, du cocculus indien, possède, qu'on la broie! des vertus enivrantes.

Un grand principe de violence commandait à nos mœurs.

Leyes sobre la venta de yeguas. Leyes errantes.
Y nosotros mismos. (Color de hombres.)
Nuestros compañeros esas altas trombas en viaje,
clepsidras en marcha sobre la tierra,
y los aguaceros solemnes, de una sustancia maravillosa, tejidos de polvos e insectos, que perseguían a nuestros pueblos en las arenas como el impuesto de capitación.
(¡A la medida de nuestros corazones se consumió tanta ausencia!)

La etapa no fue estéril, no: al paso de los animales sin alianzas (nuestros caballos puros de ojos de antepasados), muchas cosas emprendidas en las tinieblas del espíritu – grandes historias seléucidas en el silbido de las frondas y la tierra entregada a las explicaciones...

Otra cosa: esas sombras, las prevaricaciones del cielo contra la tierra...
Jinetes a través de tales familias humanas, donde los odios a veces cantaban como herrerillos, ¿levantaremos el látigo contra las palabras castradas de la dicha? –Hombre, pesa tu peso calculado en trigo. Un país aquí no es el mío. ¿Qué me ha dado el mundo sino ese ondular de pastos?...

Hasta el lugar llamado del Árbol seco:
y el relámpago famélico me asigna esas provincias en el Oeste.
Pero más allá están los mayores placeres,
y en una gran comarca de pastizales sin memoria, el año sin vínculos y sin aniversarios, sazonado de fuegos y auroras.
(Sacrificio a la mañana del corazón de un cordero negro.)
Caminos del mundo, uno os sigue. Autoridad sobre todos los signos de la tierra.
¡Ah, Viajero en el viento amarillo, gusto del alma!... y la semilla, dices, del cocculus indio, posee –¡triturémosla!– virtudes embriagadoras.

Un gran principio de violencia dictaba nuestras costumbres.

Con Paul Celan –Paul Ancell, 1920-1970– hace irrupción, a la inversa, lo real más crudo del siglo. Ninguna dinastía, ninguna canonjía oficial protegen al sujeto, nacido en Cernovic, en la provincia rumana de Bucovina. Señalemos que en 1920 el diplomático Saint-John Perse tiene treinta y tres años y está escribiendo *Anabase*. Celan pertenece a una familia judía. Su infancia lo sumerge en una multiplicidad lingüística: alemán, yiddish, rumano. Estudia medicina en Francia entre 1938 y 1939. En 1940, a raíz del pacto germano soviético, la URSS anexa la Bucovina. Celan comienza entonces a estudiar ruso. Será traductor durante toda la vida, y una de sus recopilaciones está dedicada a Mandelstam. En 1941 se lanza la ofensiva nazi y los rusos retroceden. Se crea un gueto y los padres del poeta son deportados. El padre morirá de tifus y la madre será ejecutada. Celan es enviado en 1942 a un campo de trabajo para jóvenes. En 1944 los soviéticos liberan la región. Celan retoma el estudio del inglés. Entre 1945 y 1947 traduce sobre todo novelas breves de Chéjov del ruso al rumano. Escribe sus primeros poemas y adopta el seudónimo con que llegará a conocérselo. En 1948 viaja a París, donde estudiará alemán. Vemos constituirse su imagen nómade. En Alemania realiza varias lecturas de poemas, actividad en la que siempre tendrá mucho interés. En 1958 obtiene la designación de lector de alemán en la École normale supérieure de Francia (donde Samuel Beckett había sido lector de inglés antes de la guerra). El núcleo de su obra está compuesto por los poemas de principios de la década de 1960. En 1967 se produce un episodio famoso, el encuentro con Heidegger, que dio lugar a numerosas interpretaciones y también a un poema muy enigmático del propio Celan.[1] Tres años después, el poeta se suicida. Una parte no desdeñable de su obra está constituida por recopilaciones póstumas.

1. En lo relativo al encuentro de Heidegger y Celan, y en líneas más generales al lugar que conviene dar a Celan en las cuestiones filosóficas de nuestros días, el lector debe remitirse al indispensable libro de Philippe Lacoue-Labarthe, *La Poésie comme expérience*, París, Christian Bourgois, 1986.

Si consideramos lo que he llamado el "pequeño siglo", el siglo anterior a la Restauración de los últimos veinte años, es lícito tener a Celan por el poeta que lo cierra.

Nunca vi otra cosa que periodismo sensacionalista en el motivo, cien veces repetido, de una impotencia radical de la filosofía para medirse con los crímenes del siglo. La filosofía hizo lugar a esta cuestión tan bien y tan mal como todos los demás métodos de pensamiento. Mejor, en todo caso, que quienes le plantean esa objeción. Jamás creí, tampoco, que tuviera el menor sentido decir, como Adorno finge suponerlo, que después de Auschwitz es imposible escribir un poema. En consecuencia, no considero de manera alguna una paradoja que Celan, para quien Auschwitz es una cuestión de singular intensidad, una suerte de fuego negro, un referente a la vez universal y sombríamente íntimo, no haya dejado de inventar –y, supremo desafío, de forzar esa invención en la lengua alemana, la de los asesinos– una poesía capaz, precisamente, de hacer una apreciación de lo sucedido a los hombres en las décadas de 1930 y 1940. Testigo poeta de esos años, Celan cierra el período, abierto por Trakl, Pessoa y Mandelstam, en que la poesía tiene la tarea de nombrar el siglo. Después de él sigue habiendo muchos poemas,[2] pero ya no hay poemas del siglo. Éste, pensado como meditación sobre sí mismo, está poéticamente terminado.

El poema "Anabase" de Celan forma parte de la colección *Die Niemandsrose* [*La rosa de nadie*], aparecida en 1963, cuarenta años después del poema "El siglo" de Mandelstam, a quien

2. Es preciso mencionar, de todos modos, y como factor perturbador de ese cierre, el caso de Aïgui, el poeta chuvash de lengua rusa (y chuvasia), de quien puede decirse que, emparentado en las formas con Celan, pero nutrido por una experiencia completamente distinta, se incluye entre los elementos que dentro del siglo hacen un balance reflexivo de los poderes de la lengua. Antoine Vitez, que conocía antes que nadie a todos los grandes poetas de la tierra, se complacía en llamar a Aïgui "el Mallarmé del Volga". A modo de introducción, puede leerse a Léon Robel, *Aïgui*, París, Seghers, 1993, en la famosa colección "Poètes d'aujourd'hui".

aquél prefería entre todos los poetas. Y también cuarenta años después de la *Anabase* de Saint-John Perse.

Así frasea Celan su anábasis. La cito en la traducción francesa de Martine Broda:

Écrite étroite entre des murs
Impraticable-vraie,
cette
montée et retour
dans l'avenir clair-cœur.

Là-bas.
Môles
de syllabes, couleur
mer, loin
dans le non-navigué.

Puis :
espalier de bouées,
bouées-chagrin,
avec,
beaux comme secondes, bondissants,
les reflets du souffle – : sons
de la cloche lumineuse (dum-
dun-, un-
unde suspirat
cor),
répétés, rédimés,
nôtres.

Du visible, de l'audible, le
mot-tente
qui se libère:

Ensemble.

Escrita estrecha entre muros
Impracticable verdadera,
esta
ascensión y vuelta
en el porvenir claro corazón.

Allá.
Escolleras
de sílabas, color
mar, lejos
en lo no navegado.

Luego:
espaldar de boyas,
boyas pena,
con,
bellos como segundos, saltarines,
los reflejos del aliento – : sonidos
de la campana luminosa (dum-
dun-, un-
unde suspirat
cor),
repetidos, redimidos,
nuestros.

De lo visible, de lo audible, la
palabra-tienda
que se libera:

Juntos.

Entre los dos poetas y las dos anábasis no sólo hay una diferencia de estilo. Lo que difiere es la concepción misma de lo poético. Digamos que aquí se invalida cierta figura de la elocuencia. Llamo "elocuencia" a la convicción de que la lengua dispone de recursos y cadencias que es preciso explotar. Si el poema de Celan

no es elocuente, es porque expone una incertidumbre en cuanto a la propia lengua, a punto tal que sólo la presenta en su corte, su costura, su refacción riesgosa, y prácticamente nunca en la gloria y la difusión de su recurso. Lo cierto es que, para Celan, la década de 1940 no hizo imposible la poesía, sino obscena la elocuencia. En consecuencia, es necesario proponer una poesía sin elocuencia, porque la verdad del siglo, desde el punto de vista del lenguaje, es impracticable si se pretende decirla en las figuras y las ornamentaciones a las que un Saint-John Perse aún apela de manera profusa.

La anábasis, dice Celan, contiene lo "impracticable verdadero". He aquí una fuerte síntesis disyuntiva. El poema debe instalar lo verdadero del tiempo en lo impracticable de la lengua heredada. Una manera de señalar la coacción que lo fuerza, mientras que Saint-John Perse instala su poema en una comodidad verdadera simbolizada por el arco rítmico y la evidencia coloreada de las imágenes. La misma palabra, "anábasis", asume dos orientaciones casi opuestas en lo concerniente a las posibilidades y deberes de la poesía. Lo interesante, entonces, es preguntarse: ¿por qué, no obstante, esa misma palabra? ¿Qué significa, como signo poético del siglo, la anábasis?

La distancia es, en parte, la que separa el siglo XX desnudo y cruel de las prolongaciones del siglo XIX dentro de él, la continuidad de un sueño imperial cuyo horror es lejano y discreto, en tanto su fuerza paradisíaca y viajera es omnipresente. En marcha hacia la anábasis en el sentido de Saint-John Perse, el siglo chocó con una negrura real tan grande que debió modificar la *dirección* del movimiento al mismo tiempo que la resonancia de las palabras para decirlo.

Por lo tanto, la eventual univocidad de la anábasis como significante clave de la trayectoria del siglo debe construirse, sin duda, en la heterogeneidad inicial entre el colmo de la retórica heredera (un poco a la manera de Hugo) y la poesía menos autorizada posible (un poco a la manera de Nerval).

Procederé por medio de extracciones temáticas. En el texto de Saint-John Perse, ante todo, propongo, en resonancia con nues-

tro pensamiento del siglo, anotaciones sobre el sujeto, la ausencia y la dicha.

1. Todo texto poético o narrativo plantea una cuestión sobre el sujeto. Esa cuestión es: ¿quién habla? Debemos a Natacha Michel toda una lógica del "quién habla", investida por ella en una teoría muy novedosa del *incipit* novelesco.[3] En respuesta a esta pregunta, encontramos en el poema de Perse una cuasi equivalencia entre un "yo" y un "nosotros". En verdad, esa equivalencia se establece desde el principio mismo de *Anabase* (recordemos que sólo leemos aquí su sección VIII), inicio en el cual encontramos, en el mismo movimiento, enunciados como "tengo un buen augurio sobre el suelo donde he fundado mi ley" y "bellas son nuestras armas en la mañana, y el mar". Según veremos, esta equivalencia de las primeras personas, inscripta con naturalidad en el vocativo del poema, pierde en Celan toda evidencia e incluso cualquier capacidad de reconstruirse. En la *Anabase* de Perse, la fraternidad, mediante la cual el "yo" puede ser recíproco del "nosotros", es una condición de la aventura, su sustancia subjetiva. En la anábasis de Celan, lo que importa provocar, en un temblor incierto, es el advenimiento de la palabra: "juntos", que nunca es, entonces, una condición y sí, siempre, un arduo resultado.

Será razonable dar el nombre de "axioma de fraternidad" a la convicción de que toda empresa colectiva supone la identificación de un "yo" como "nosotros" e incluso la interiorización, en la acción, de un "nosotros" como sustancia exaltante del "yo". En *Anabase*, Perse crea una fraternidad viajera y puede hacer valer la identidad poética de un "nosotros mismos (Color de hombres.)" y un "relámpago famélico me asigna esas provincias en el Oeste". Puede circular con libertad entre la exclamación "¡A la medida de nuestros corazones se consumió tanta ausencia!" y la interrogación "¿Qué me he dado el mundo sino ese ondular de pastos?". "Fraternidad" designa la equivalencia del sujeto en

3. La doctrina de Natacha Michel se resume en un pequeño libro esencial, *L'Écrivain pensif*, Lagrasse, Verdier, 1998.

singular y plural. Y es indudable que el máximo deseo del siglo, antes de encallar contra el individualismo competitivo, fue la fraternidad.

En la ficción poética, Saint-John Perse pone en escena la idea de que el axioma de fraternidad sólo vale para una aventura real, una aventura histórica que crea su sujeto, precisamente como sujeto fraternal, advenimiento de una pluralización del "yo" y una singularización del "nosotros". Por eso *Anabase* cuenta una cabalgata de conquista en altiplanicies de leyenda.

Pero, de resultas, la fraternidad se convierte en una noción más compleja. ¿Cuál es el protocolo de delimitación del "nosotros"? La cabalgata en esa Mongolia imaginaria debe, desde luego, atravesar la adversidad, inventar su enemigo. El "yo" sólo se amplía al "nosotros" en las cercanías de la guerra, y por eso el viaje no puede bastar. El elogio del "viajero en el viento amarillo" sólo cobra sentido en la fórmula que cierra nuestro texto: "Un gran principio de violencia dictaba nuestras costumbres". La violencia es el horizonte necesario de la errancia. Para que ésta sea el equivalente de "grandes historias seléucidas" es preciso llegar al "silbido de las frondas". Más aún: el principio de conocimiento y litigio ("la tierra entregada a las explicaciones") vale únicamente si está acompañado del elogio de la hostilidad ("los odios a veces cantaban como herrerillos"). Del mismo modo que los "caminos del mundo" y las "comarcas de pastizales sin memoria", indicios de la libertad más completa, sólo concuerdan con una suerte de despotismo grandioso ("autoridad sobre todos los signos de la tierra"). Por otra parte, muchas imágenes del poema insisten en que la atrocidad misma no es sino uno de los recursos del viaje, un episodio obligado de la anábasis; por ejemplo: "Y la colada vuela, como un sacerdote despedazado".

Fraternidad como equivalencia del "yo" y el "nosotros", violencia inherente al viaje, errancia que es recíproca del mandamiento: tales son los motivos del siglo agenciados por la anábasis.

2. Todo esto se ve doblado por una interrogación sobre la finalidad, una duda sobre el sentido; en pocas palabras, una especie de nihilismo que intenta ser sereno. Lo explícito es que en

esas aventuras hay una conciencia vacante: "¡A la medida de nuestros corazones se consumió tanta ausencia!" El destino de la anábasis no es sino un tipo de ficción negativa. Se apunta a un lugar donde los signos del espacio y el tiempo han quedado abolidos: por un lado una "gran comarca de pastizales sin memoria", por otro un año "sin vínculos y sin aniversarios".

Ese nihilismo establece una comunicación entre la poesía solemne de Perse y la conciencia que el siglo tiene de sí mismo como puro movimiento violento, de desenlace incierto. El sujeto se representa como una errancia y representa ésta como válida por sí misma. El hecho de que, como dice Perse, la errancia nómade sea principio del corazón del hombre en su ausencia misma es una buena metáfora geográfica y viajera de una época que se gloria de *carecer de seguridad.*

Es preciso comprender por qué, en el corazón del siglo, la repetición de las decepciones no hace mella alguna en la capacidad de interpelación del movimiento. Pero nos cuesta comprenderlo, porque hoy todo el mundo suscribe un seguro costoso contra cualquier decepción, aun la de algunas gotas de lluvia durante las vacaciones estivales. Es que los militantes del siglo, ya lo sean de la política, del arte, de la ciencia o de cualquier otra pasión, creen que el hombre se cumple no como plenitud o resultado sino como ausencia de sí mismo, en el arrancamiento a lo que es él, y suponen que en esa extirpación radica el principio de toda grandeza aventurera. Si Perse pertenece al siglo es porque poetiza el lazo entre la obligación de la grandeza y la vacuidad de la errancia.

El siglo XX no es un siglo programático como lo fue el anterior. No es un siglo de la promesa. En él se acepta de antemano que una promesa no se cumpla y un programa no se ejecute de manera alguna, porque sólo el movimiento es fuente de grandeza. Saint-John Perse encuentra las nobles figuras de esa entrega del corazón del hombre al valor victorioso de la negación de lo que es e instituye el valor poético de la ausencia de sí, con prescindencia de cualquier destino. Se trata de conquistar la desligazón, el fin de todos los lazos, la ausencia de sí del desligado.

En esta dirección, el siglo ha sido más profundamente marxista de lo que imaginaba, según un Marx emparentado con Nietzsche, el Marx que anuncia en el *Manifiesto* el fin de todas las viejas costumbres, es decir, el fin de los viejos lazos de obediencia y estabilidad. La temible fuerza del capital consiste en disolver los contratos más sagrados, las alianzas más inmemoriales, en "las aguas heladas del cálculo egoísta". El capital dicta el fin de una civilización fundada en el vínculo. Y es indudable que el siglo XX busca, más allá de la fuerza meramente negativa del capital, un orden sin vínculos, un poder colectivo desligado, para devolver a la humanidad su verdadera potencia creativa. De allí las palabras clave, que son las de Perse: violencia, ausencia, errancia.

Mediante cultas expresiones privativas, el poeta captura ese anhelo nihilista, pero creador, de un orden puramente viajero, una fraternidad sin destino, un movimiento puro. Así, los "animales sin alianzas" o las "prevaricaciones del cielo contra la tierra". Los únicos compañeros del hombre de la grandeza son las "altas trombas en viaje". Todo ese deseo se recapitula en el admirable oxímoron de las "leyes errantes".

3. Por último aparece –particularmente oscura en la actualidad– la afirmación de la superioridad de la grandeza nómade sobre la dicha, llevada al extremo de una duda acerca del valor mismo de ésta. La expresión "las palabras castradas de la dicha" (recordemos que un capador [*hongreur*] es un especialista en la castración de caballos) parece indicar que, para el hombre de la anábasis, y hasta en la lengua, la obsesión por la dicha es una mutilación. Y por eso, contra las palabras de la felicidad, el poeta exige "levantar el látigo". Para nosotros, hedonistas cansados de este fin de siglo en el que toda grandeza está ausente, esas palabras son una provocación.

El nihilismo activo, violento y hasta terrorista del siglo, que se deja oír incluso en la alta poesía de nuestro embajador, está más cerca de Kant que el doblete contemporáneo de la satisfacción y la caridad. Pues plantea que el obstáculo de la grandeza es el deseo de felicidad. Y que, en suma, para emprender la aventura nómade tejida "de fuegos y auroras", para iluminar un poco

"las tinieblas del espíritu", hay que saber conformarse con un "ondular de pastos" y meditar sobre la ausencia. Acaso se aceptará, llegada la noche, capturar la embriaguez ilícita que procura "la semilla del *cocculus* indio".

¿En qué lugar de la anábasis nos encontramos cuarenta años después? ¿Qué nos dice Paul Celan luego del nazismo y la guerra?

A la pregunta: ¿quién habla?, el poema responde: nadie. No hay más que una voz, una palabra anónima captada por el poema. Casi en el mismo momento, Beckett, en *Compañía*, comienza con: "Una voz, en la negrura". Perse hacía equivaler el "yo" y el "nosotros", pero en el poema de Celan, como en la prosa de Beckett, ya no hay ni uno ni otro, sino una voz que intenta trazar un camino. En las líneas breves y casi silenciosas del poema, muy lejos del amplio versículo de Perse, esa voz que es el trazado de un camino va a decirnos en un murmullo qué es la anábasis, "ascensión y vuelta", traducción exacta del verbo αναβανειν. Lo hace al comienzo mediante tres conexiones frágiles y casi improbables: "escrita estrecha", "impracticable verdadera", "en el porvenir claro corazón".

Lo que se murmura de ese modo es la posibilidad de un camino, el de un claro sensible ("claro corazón"). Para Saint-John Perse el camino es lo abierto del espacio y, como dice al principio de *Anabase*, "a nuestros caballos entregada la tierra sin almendras". No hay un *problema* del camino. Celan, por el contrario, se pregunta: ¿hay un camino? Y responde que sí, sin duda, hay un camino, "estrecho entre muros", pero que, por verdadero que sea, y en cuanto lo es, es impracticable.

Nos encontramos en la otra vertiente del siglo. El nihilismo épico, en su figura nazi, sólo creó un matadero. En lo sucesivo resulta imposible moverse *con naturalidad* en el elemento épico, como si tal cosa. Ahora bien, si no hay interpretación épica inmediata, ¿qué es la anábasis? ¿Cómo llevar a cabo la "ascensión y vuelta"?

En este aspecto, Celan pone en juego la dimensión marítima, el "¡el mar, el mar!" de los griegos. La anábasis comienza con un

llamado marítimo. En algunos puertos hay balizas que emiten sonidos cuando el mar baja. Los sonidos de esas balizas, los "sonidos de la campana luminosa", los sonidos tristes de las "boyas pena", componen un momento portuario de llamado, de señal. Para la anábasis es el momento del peligro y la belleza.

La significación de esta imagen es que la anábasis requiere al otro, la voz del Otro. Al asumir el llamado y su enigma, Celan rompe con el tema de la errancia vacía y autosuficiente. Es preciso encontrar algo. Las imágenes marítimas funcionan como indicadores de la alteridad. Digamos que el tema de la fraternidad es reemplazado por el tema de la alteridad. Donde valía la violencia fraternal aparece la diferencia mínima del aliento del otro, el llamado de la boya, el "dum- dun- un-" que evoca un motete de Mozart ("*unde suspirat cor*"), como para probar que la pobreza ínfima del llamado es portadora de la más elevada significación.

Todo está construido para llegar, en y por los sonidos "repetidos, redimidos" de un llamado, a ese "nuestros" que ya no es el "nosotros" de la epopeya. Cómo hacer nuestra la alteridad: ésa es la pregunta de Celan. Una diferencia se deja oír, y el problema consiste en hacerla nuestra. Hay anábasis en la medida en que lo logramos. No hay interiorización ni apropiación. No hay sustancialización del "nosotros" como "yo". Hay un puro llamado, una diferencia ínfima, que es preciso hacer nuestra simplemente porque nos hemos topado con ella.

La dificultad –presente, es cierto, en toda anábasis– es que nada preexiste a esa tentativa, nada la prepara. No estamos cerca de nosotros mismos ni en un camino ya explorado. Estamos –admirable nominación de la anábasis y de todo el siglo– "lejos en lo no navegado". Y es justamente allí, en el punto de lo desconocido y lo extraviado, donde es necesario emprender "la ascensión y vuelta", y donde se juega la posibilidad de que algún día podamos volvernos hacia "el futuro claro corazón". La anábasis se inventa allí.

Lo que crea entonces su movimiento no es un nosotros-sujeto, es la "palabra-tienda / que se libera: / Juntos". Una "palabra-tienda" es una palabra que da abrigo. Podemos protegernos en

el estar juntos, pero no hay fusión fraternal: el "nosotros" de Celan no es un "yo".

La anábasis es el advenimiento en calidad de "juntos", gracias a nuestra apropiación de un llamado ínfimo, de un "nosotros" que no es un "yo".

El siglo es así testigo de una profunda mutación de la cuestión del "nosotros". Existía el "nosotros" de la fraternidad, que Sartre, en la *Crítica de la razón dialéctica* –publicada, señalémoslo, en los años en que Celan escribe "Anábasis"–, califica de fraternidad-terror. Es un "nosotros" cuyo ideal es el "yo", y no hay otra alteridad que la del adversario. El mundo está librado a ese "nosotros" errante y victorioso. Esta figura actúa con suntuosidad retórica en el aventurero nómada de Saint-John Perse. Ese "nosotros-yo" vale por sí mismo y no necesita tener un destino. En Celan, el "nosotros" no está bajo el ideal del "yo", porque la diferencia, como llamado ínfimo, está incluida en él. El "nosotros" está aleatoriamente suspendido de una anábasis que, al margen de todo camino preexistente, se remonta hacia ese "juntos" todavía poseedor de la alteridad.

A partir de fines de la década de 1970 el siglo nos lega esta pregunta: ¿qué es un "nosotros" que no está bajo el ideal de un "yo", un "nosotros" que no pretende ser un sujeto? El problema es no concluir en el final de todo colectivo viviente, en la desaparición lisa y llana del "nosotros". Nos negamos a decir, con los actores de la Restauración: sólo hay individuos en competencia por la felicidad, y toda fraternidad activa es sospechosa.

Celan, por su parte, mantiene la idea del "juntos", que era, advirtámoslo, la principal y extraña consigna de las manifestaciones de diciembre de 1995. No había ninguna otra –en todo caso, ninguna otra que fuera una invención– que tuviera la capacidad de nombrar la anábasis de los manifestantes. Y no era una palabra vana, pues pudimos ver en pequeñas ciudades tranquilas, como Roanne, por ejemplo, a más de la mitad de la población salir a manifestar en varias ocasiones, para decir únicamente "todos juntos, todos juntos, sí". Es que todo lo que todavía no está corrompido se pregunta hoy de dónde puede surgir un

"nosotros" que no esté sometido al ideal del "yo" fusional y cuasi militar que ha dominado la aventura del siglo, un "nosotros" que vehicule libremente su propia disparidad inmanente y, no obstante, no se disuelva. ¿Qué quiere decir "nosotros" en tiempos de paz y no de guerra? ¿Cómo pasar del "nosotros" fraternal de la epopeya al "nosotros" dispar del "juntos", sin abandonar jamás la exigencia de que haya un "nosotros". Continúo, yo también, en ese interrogante.

9
SIETE VARIACIONES

12 de enero de 2000

Soportamos hoy la dominación de un individualismo artificial. A los millones de manifestantes de diciembre de 1995 que reivindicaban, como Paul Celan, la palabra tienda "¡juntos!", la propaganda opone la "evidencia" del individuo lanzado a la búsqueda competitiva del éxito y la felicidad. Aun en el orden literario, la producción conjunta de biografías y autobiografías satura el mercado. Sólo se considera como digno de interés lo que los chinos, fascinados por las listas, habrían llamado "las tres relaciones": relación con el dinero, relación con el éxito económico y social, relación con el sexo. El resto no es más que abstracción arcaica, y probablemente totalitaria. Lo "moderno" es la generalización, como ideales del yo [*moi*], de las tres relaciones en cuestión. He aquí, no lo que es, sino aquello que, con una especie de encarnizamiento vindicativo, se procura imponernos como deber ser.

Al menos podemos ser conscientes de que esa propaganda, lejos de volver, como pretende, a una naturaleza de las cosas y los sujetos democráticamente inscripta en los *media*, es un forzamiento llevado a cabo a través de una inversión, de una extraordinaria brutalidad, de todo lo que el siglo deseó e inventó. En efecto, la corriente de pensamiento que identifica la época que termina, y cualesquiera hayan sido sus variantes, a menudo violentamente enfrentadas, ha sostenido que toda subjetivación auténtica es colectiva y toda intelectualidad viva es construcción de un "nosotros". Es que para esa corriente un sujeto es, por fuerza, evaluable

en función de una historicidad o capaz de hacer resonar, en su composición, el poder de un acontecimiento. Ésa es una de las formas de lo que he llamado pasión de lo real: la certeza de que, procedente de un acontecimiento, la voluntad subjetiva puede realizar en el mundo posibilidades inauditas; que muy lejos de ser una ficción impotente, el querer* afecta íntimamente lo real.

Hoy, al contrario, se nos quiere imponer la convicción de que el querer, dominado por un principio de realidad aplastante cuyo concentrado es la economía, debe mostrarse extraordinariamente circunspecto, so pena de exponer al mundo a graves desastres. Hay una "naturaleza de las cosas" que no debe violentarse. En el fondo, la filosofía espontánea de la propaganda "modernizadora" es aristotélica: que la naturaleza de las cosas despliegue sus propios fines. No hay que hacer, sino dejar hacer. Es de imaginar la distancia que la separa de la conciencia de quienes cantaban, bajo las banderas rojas, "cambiemos el mundo de base".

Si se cree que el mundo puede y debe cambiar absolutamente, que no hay naturaleza de las cosas que deba respetarse ni sujetos preformados que sea necesario mantener, se admite que el individuo puede ser sacrificable. Lo cual significa que no está dotado por sí mismo de ninguna naturaleza por cuya permanencia valga la pena esforzarse.

A partir de ese motivo de la no naturalidad del sujeto humano y, en resumidas cuentas, de la inexistencia del "hombre", y por lo tanto de la vacuidad de los "derechos del hombre", querría proponer hoy algunas variaciones.

VARIACIÓN 1, FILOSÓFICA

En formas muy diversas, entre las décadas de 1930 y 1960 los filósofos trabajaron la idea de que lo real de un individuo, su

* *Vouloir:* verbo que corresponde al sustantivo "voluntad", se traduce habitualmente por "querer" (n. del t.).

constitución como sujeto, es completamente modificable. Se trataba, desde luego, de una suerte de acompañamiento filosófico del tema del hombre nuevo. Por ejemplo, uno de los primeros textos de Sartre, *La trascendencia del ego*, despliega la intuición de una conciencia constituyente abierta, cuyas concreciones como "yo [*moi*]" o como "ego", y por ende como individuo identificable, sólo son exterioridades transitorias. El ser inmanente de la conciencia no se capta en la trascendencia o la objetividad identificable del yo [*moi*]. Más adelante, Sartre extraerá las consecuencias ontológicas rigurosas de esa intuición, cuando plantee que el ser de la conciencia es nada, lo cual quiere decir libertad absoluta, y haga así imposible toda idea de una "naturaleza" subjetiva. En el psicoanálisis, y sobre todo en su recreación encarada por Lacan, el yo [*moi*] es una instancia imaginaria y el sujeto como tal tampoco puede ser una naturaleza o un ser, pues está (y esto es lo que significa "inconsciente") excentrado con respecto a su propia determinación.[1] Lacan denomina Otro el punto de excentramiento, de modo que todo sujeto es como la Alteración de sí. O, como lo había anticipado Rimbaud, "yo es otro". También en este caso es imposible pensar al individuo como naturaleza objetiva.

Al innovar en materia de teoría del sujeto, el siglo piensa a este último como distancia con respecto a sí mismo, como trascendencia interior. En mi propia doctrina, el sujeto depende de un acontecimiento y sólo se constituye como capacidad de verdad, de manera que, al ser su "materia" un procedimiento de verdad o procedimiento genérico, el sujeto no es naturalizable de ninguna manera. En el léxico de Sartre, se dirá que el sujeto

1. Dos artículos de Jacques-Alain Miller siguen siendo canónicos acerca de lo que cabe inferir, en cuanto al concepto de sujeto, a raíz de su determinación por una lógica en la cual no es el centro sino, más bien, el efecto lateral. El primero es "La suture", *Les Cahiers pour l'analyse*, 1, enero-febrero de 1966, reeditado en *Un début dans la vie*, París, Gallimard, 2002 [trad. cast: "La sutura", en *Matemas II*, Buenos Aires, Manautial, 2003]; el segundo, "Matrice", en *Un début dans la vie*, *op. cit.* [trad. cast: "Matriz", en *Matemas II*, *op. cit.*].

no tiene esencia (tal es el sentido de la famosa fórmula "la existencia precede a la esencia"). En el léxico de Lacan, se dirá que un sujeto sólo se identifica con el punto de la falta, como vacío o falta-en-ser.

Si el sujeto se constituye como falta-en-ser, la cuestión de su real sigue abierta, pues ese real no es una esencia ni una naturaleza. Es posible sostener entonces que un sujeto no es sino que adviene, en ciertas condiciones, allí, diría Lacan, donde "eso falta". El imperativo de Nietzsche, "deviene aquel que eres", encuentra aquí un eco a su medida. Si es preciso devenir sujeto es porque uno no lo es. El "aquel que eres", como sujeto, no es otra cosa que la decisión de devenirlo.

Como ven, se esboza a la sazón el lazo entre la tesis de que un sujeto no es del orden de lo que es sino de lo que ocurre, del orden del acontecimiento, y la idea de que se puede sacrificar al individuo a una causa histórica que lo supera. Ese lazo consiste en que, de todas maneras, puesto que el ser del sujeto es la falta-en-ser, un individuo sólo puede contar con atribuirse algún real subjetivo si se disipa en un proyecto que lo supera. Por eso, el "nosotros" construido en ese proyecto es lo único verdadera y subjetivamente real para el individuo que lo sostiene. El individuo, en rigor, no es nada. El sujeto es el hombre nuevo, que se ubica en el punto de la falta-en-sí. Por lo tanto, el individuo es en su esencia misma la nada que debe disiparse en un nosotros-sujeto.

El reverso afirmativo de esa evidencia sacrificial del individuo es la inmortalidad del "nosotros" construido por una verdad, y cuyo soporte, así como lo que está en juego en él, es el hombre nuevo. El "nosotros" es inmortal en cuanto existe no según una naturaleza perecedera, sino según una ocurrencia eterna, eterna como el tiro de dados de Mallarmé.

VARIACIÓN 2, IDEOLÓGICA

¿Cómo reorganizó el siglo los tres grandes significantes de la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad? La tesis

hoy dominante, bajo el nombre impuesto de "democracia", es que lo único que cuenta es la libertad. Libertad, por lo demás, tan afectada por el desprecio que recae sobre los otros dos términos (la igualdad es utópica y antinatural, la fraternidad conduce al despotismo del "nosotros"), que resulta puramente jurídica o reguladora: "libertad" de hacer todos las mismas cosas, de acuerdo con las mismas reglas.

La libertad así concebida fue objeto de una denigración constante durante el pequeño (en el sentido de breve) siglo XX, extendido desde 1917 hasta 1980. Se la denominaba "libertad formal" y se le oponía la "libertad real"; adviértase la pertinencia del adjetivo. "Libertad formal" quiere decir: libertad que no se articula con un proyecto global igualitario ni se practica subjetivamente como fraternidad.

Durante el siglo, la igualdad es la meta estratégica. Políticamente con el nombre de comunismo, científicamente con el nombre de axiomática, artísticamente bajo el imperativo de la fusión del arte y la vida, sexualmente como "amor loco". La libertad, como poder ilimitado de lo negativo, se presupone pero no se tematiza. En cuanto a la fraternidad, es simplemente lo real mismo, única atestación subjetiva de la novedad de las experiencias, porque la igualdad sigue siendo programática y la libertad, instrumental.

Insisto: la fraternidad es la manifestación real del nuevo mundo y por consiguiente del hombre nuevo. Lo que se experimenta, en el partido, la acción, el grupo artístico subversivo, la pareja igualitaria, es la violencia real de la fraternidad. ¿Y cuál es su contenido si no la aceptación de la preponderancia del "nosotros" infinito sobre la finitud del individuo? Eso es lo que designa la palabra "camarada", casi caída en desuso. Es mi camarada aquel que, como yo, sólo es sujeto por pertenecer a un proceso de verdad que lo autoriza a decir "nosotros".

Por eso sostengo que en todo esto no se trata en modo alguno de utopía o ilusión. El dispositivo de emergencia del sujeto está sencillamente completo. Según los términos de Lacan, la igualdad es lo imaginario (porque no puede advenir como figura

objetiva, aunque sea la razón última de todo), la libertad es lo simbólico (porque es el instrumento presupuesto, lo negativo fecundo) y la fraternidad es lo real (es decir, lo que a veces se encuentra, aquí y ahora).

VARIACIÓN 3, CRÍTICA

El riesgo de seguir articulando la constitución del sujeto con una trascendencia colectiva y por lo tanto universalizable consiste en transferir al colectivo las propiedades "naturales", o al menos objetivas, que los liberales suponen patrimonio del individuo humano. El siglo hizo poco por ahorrarse esta desviación. Los fascismos no dejaron de remplazar la universalidad subjetiva de los procedimientos de verdad (invención política, creación artística, etc.), que detestaban, por la determinación de grandes colectivos referenciales: la nación, la raza, Occidente. Podemos denominar "stalinismo" a la sustitución, proclamada sobre la base del poderío del Estado soviético, de los procesos políticos reales –cuyo pensador había llegado a ser Lenin y que Mao, a su turno, intentaría identificar– por entidades semejantes (clase obrera, partido, campo socialista).

Señalemos de paso, para no coincidir con la grosera identificación, bajo el nombre de "totalitarismo", del nazismo y el presunto comunismo (de hecho, el Estado stalinista), que esas dos disposiciones políticas fueron completamente opuestas hasta en la génesis de las entidades referenciales. Pues fue precisamente *contra* los procesos políticos de emancipación ligados a la palabra "proletario", procesos que se les mostraban con justa razón como desligados, imposibles de atribuir, cosmopolitas, antiestatales, que los fascismos propiciaron, de manera absolutamente explícita, el sometimiento a totalidades referenciales nacionales o raciales y a sus supuestos representantes. Las sustancializaciones del Estado stalinista, por su parte, son reificaciones de procesos políticos reales, reificaciones cuyo origen es la imposibilidad del leninismo de integrar a su dispositivo mental el dominio sobre el

Estado. Mientras éste siempre fue el alfa y el omega de la visión fascista de la política, Estado apoyado en el supuesto de la existencia de grandes colectivos cerrados, en la historia del leninismo y luego del maoísmo nunca fue otra cosa que el obstáculo opuesto por la brutal finitud de las operaciones de poder a la movilidad infinita de la política.

Así, podemos formular en términos más filosóficos la oposición absoluta de esas políticas en el siglo. Los fascismos intentan oponer a lo infinito de la emancipación el sangriento tope de una finitud predicable, las propiedades enumerables de una supuesta sustancia (el ario, el judío, el alemán...). Los "comunismos" viven la antinomia (señalada por Marx con su genio habitual) entre la finitud del Estado y lo infinito inmanente a toda verdad, incluida, y sobre todo, la verdad política. Las entidades referenciales míticas acompañan la victoria de los fascismos y signan infaliblemente la derrota de los "comunismos".

Sin embargo, es cierto que, ya se las idealice y se haga de ellas desde el principio el sostén subjetivo de una política de conquista, ya no sean más que los nombres pomposos de una paralización política, hay en efecto producción de entidades macroscópicas imaginarias, de nombres hiperbólicos. Esas grandes entidades no son el "nosotros-sujeto" del cual hablábamos antes. No se originan en una ocurrencia o un acontecimiento, son colectivos inertes. Sus devotos las consideran necesarias para cualquier subjetivación, como una materia objetiva cuya reflexión o despliegue práctico es el nosotros-sujeto. Yo propondría de buena gana denominarlas *cuerpo pasivo* de la subjetivación.

¿Por qué, aun en la prueba del control del Estado, no conformarse con el "nosotros" real, el "nosotros" que envuelve el "yo" en el devenir efectivo de una invención de pensamiento? ¿Por qué la determinación de la singularidad activa debió representarse con tanta frecuencia como conciencia o experiencia de entidades objetivas, de hipóstasis míticas? ¿Por qué dotar a la acción de un cuerpo pasivo? Tendremos la oportunidad, en todo caso, de ver que esa objetivación temible interviene en el problema de la *nominación* de los procesos, en la teoría de los nom-

bres.[2] Podemos preguntarnos si las grandes totalidades macroscópicas no son invocadas, en el caso de su pertenencia "comunista", como nombres (política proletaria, arte burgués, campo socialista, campo imperialista, Estado de los obreros y los campesinos...) cuyo valor reside totalmente en la universalización a buen precio de un proceso en el momento mismo de su esterilidad o su fijación estatal. El nombre es lo que destaca la singularidad más allá de sí misma. El manejo de los nombres por el siglo también está cautivo de lo Dos, de la síntesis no dialéctica. Por un lado, es importante no querer otra cosa que singularidades activas (la fraternidad); por otro, es preciso historizarlas, aun en los momentos en que falta la invención, esos momentos en que, como decía Saint-Just, "la revolución está congelada"; es necesario poner en evidencia su universalidad, mediante nombres que contengan objetividades identificables.

El problema, en definitiva, es el siguiente: ¿por qué en el siglo se necesitan grandes colectivos (objetivos) para dar nombres? ¿Por qué los procesos políticos de emancipación adoptan siempre el nombre de supuestas entidades sociales objetivas, como el proletariado, el pueblo o la nación?

Creo posible demostrar que se trata del tributo pagado a la ciencia, y por consiguiente de los aspectos subsistentes, en pleno siglo XX voluntarista, del cientificismo del siglo XIX. La objetividad, en efecto, es una norma científica crucial. La legitimidad de los nombres adecuados al nosotros-sujeto se buscó en las ciencias más o menos consolidadas, como el "materialismo histórico". Aun el nazismo es una mitología racial con pretensiones científicas. En sus aspiraciones de sojuzgamiento y exterminio, el nazismo creyó poder apoyarse en la jerga antropológica racialista que, desde el siglo XVIII, acompañó la expansión imperial de

2. Sobre los nombres y sus avatares en el pensamiento del siglo, es indispensable el ensayo de Jean-Claude Milner cuyo título indica ya su pertinencia con respecto a la cuestión que nos ocupa aquí: *Les Noms indistincts*, París, Seuil, 1983 [trad. cast.: *Los nombres indistintos*, Buenos Aires, Manantial, 1999].

Europa. Es obvio que se trata de laboriosas y criminales ficciones. La "ciencia" de las razas es puramente imaginaria. Habrá de reconocerse que también existió una ciencia marxista imaginaria, aun cuando no era ella la que determinaba las subjetividades revolucionarias del siglo. Ese marxismo sin correlato real pretendía ser, simplemente –y en ello radicaba su fuerza–, una fraternidad científicamente legítima.

VARIACIÓN 4, TEMPORAL

El siglo propuso su propia visión del tiempo histórico. Tuvo una visión genealógica de gran amplitud de los enfrentamientos políticos; siguió en ello al Marx que escribía que toda la historia de los hombres era la historia de la lucha de clases. Los mismos historiadores académicos se dedicaron a la larga duración y consideraron la escala de una vida humana como una cantidad irrisoria en comparación con los flujos de significaciones.[3] De manera que esta historia no era en modo alguno "humanista".

Es muy asombroso constatar que en nuestros días ya no tenemos prácticamente ningún pensamiento del tiempo. Para casi todo el mundo pasado mañana es abstracto y antes de ayer, incomprensible. Hemos entrado en un período atemporal, instantáneo, lo cual muestra hasta qué punto, lejos de ser una experiencia individual compartida, el tiempo es una construcción e incluso, puede decirse, una construcción política. Intentemos repensar durante un

3. La escuela de los *Annales*, cuyo impulso inicial proviene de Marc Bloch, promovió una teoría del "tiempo largo" cuyo manifiesto es el gran libro de Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, París, Armand Colin, 1949 [trad. cast.: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953]. Que haya podido considerarse que la empresa de François Furet es la continuación de esta escuela es al menos tan sorprendente como tener la obra de Habermas puesta en su totalidad bajo el signo del juridicismo, por la continuidad de la escuela de Francfort y, por lo tanto, de la dialéctica negativa de Adorno.

instante, por ejemplo, los "planes quinquenales" que estructuraban el desarrollo industrial de la URSS stalinista. Si el plan puede exaltarse hasta en obras de arte, como el filme *La línea general* de Eisenstein, es porque más allá de su significación económica (además dudosa, como es sabido), la planificación designa la intención de someter el devenir a la voluntad política de los hombres. Los cinco años del plan quinquenal son algo muy distinto de un número: son una materia temporal en la cual se inscribe, día tras día, la voluntad colectiva. Son, en rigor, una alegoría, en y por el tiempo, del poder del "nosotros". Todo el siglo, de diversas maneras, pretendió ser un siglo constructivista, lo cual implica la puesta en escena de una construcción voluntaria del tiempo.

Hubo el tiempo inmemorial del campesinado, que era un tiempo inmóvil o cíclico, un tiempo de labor y sacrificio, apenas compensado por el ritmo de las festividades. Hoy sufrimos el par del frenesí y el descanso total. Por una parte, la propaganda dice que todo cambia minuto a minuto, que no tenemos tiempo, que es preciso modernizarse a toda marcha, que vamos a perder el tren (el tren de Internet y la nueva economía, el tren del teléfono celular para todos, el tren de los accionistas innumerables, el tren de las *stock options*, el tren de los fondos de retiro, y no sigo). Por otra parte, ese alboroto disimula mal una especie de inmovilidad pasiva, indiferencia, perpetuación de lo que hay. El tiempo es entonces un tiempo sobre el cual la voluntad, individual o colectiva, no tiene ninguna influencia. Es una mixtura inaccesible de agitación y esterilidad: la paradoja de una febrilidad estancada.

La idea fuerte del siglo –aun cuando, como sucede a menudo en el momento de una invención, se manejó con torpeza y dogmatismo– debe seguir inspirándonos, al menos contra la temporalidad "modernizante" que anula toda subjetivación. Esta idea es que, si se quiere llegar a lo real del tiempo, es menester construirlo, y esa construcción sólo depende, en definitiva, del cuidado puesto en erigirse en agente de los procedimientos de verdad. Alabaremos al siglo por haber llevado en su seno la propuesta épica de una construcción integral del tiempo.

VARIACIÓN 5, FORMAL

¿Cuáles fueron, en el siglo, las formas dominantes de la materialidad colectiva? Puede sostenerse, creo, que el siglo fue el siglo de la manifestación. ¿Qué es una "mani"? Es el nombre de un cuerpo colectivo que utiliza el espacio público (la calle, la plaza) para mostrar el espectáculo de su propio poder. La manifestación es el sujeto colectivo, el sujeto-nosotros, dotado de un cuerpo. Una manifestación es una fraternidad visible. La reunión de los cuerpos en una sola forma material en movimiento tiene la función de decir: "nosotros" estamos ahí, y "ellos" (los poderosos, los otros, los que no participan de la composición del "nosotros") deben tener miedo y tomar en cuenta nuestra existencia.

La manifestación, en el siglo, sólo se comprende en el horizonte subjetivo de un "podríamos cambiarlo todo". Legitima en lo visible el enunciado de *La Internacional*: "Los nada de hoy todo han de ser". La manifestación esboza esa totalidad a la cual aspira la reunión de esas "nadas" que son los individuos aislados.

El siglo ha sido el de las manifestaciones, atravesadas de manera perdurable por la figura insurreccional de la política. La insurrección es la fiesta final del cuerpo del que se ha dotado el "nosotros", la acción última de la fraternidad. Sí, la concepción que el siglo se hizo de la fiesta, al inscribirse en el paradigma de la manifestación y la insurrección, sostenía que ella debía, en todo caso, interrumpir brutalmente el régimen ordinario de las cosas. Hoy la fiesta, consensual y sin peligro para nadie, es de manera ejemplar lo que nos aparta de toda inquietud política. Vemos a expertos gubernamentales de semblante preocupado informar que el pueblo demanda "signos festivos fuertes". Vemos a diarios serios comparar los festejos por la victoria de Francia en la Copa del Mundo de fútbol con las manifestaciones por la Liberación de París en 1945. ¿Por qué no con la toma de la Bastilla o con la Larga Marcha? Digamos que en nuestros días la fiesta nombra algo que se asemeja a una contramanifestación.

El filósofo debe recordar aquí que "manifestación" es una palabra hegeliana, una palabra de la dialéctica, que designa la

"salida de sí" de una realidad cualquiera. Una de las tesis fundamentales de Hegel sostiene que el manifestarse es la esencia del ser.[4] La esencia de la esencia es el aparecer. En este aspecto, el siglo, tan profundamente antidialéctico en otros sentidos, ha sido dialéctico. Para una fraternidad, cualquiera sea, y por lo tanto para un nosotros-sujeto en vías de constitución, manifestar es manifestarse. El ser del "nosotros" se muestra, pero también se agota, en la manifestación. Hay una gran confianza dialéctica en esa mostración. Es que, a la postre, el "nosotros" no es otra cosa que el conjunto de sus manifestaciones. En ese sentido, lo real del "nosotros", que es lo real a secas, es accesible a cada cual en y por la manifestación. A la pregunta: ¿qué hay de real?, el siglo responde: manifestar. Lo que no manifiesta no es.

VARIACIÓN 6, CRÍTICA OTRA VEZ

Una de las grandes debilidades del siglo en materia de pensamiento –en todo caso, una zona de incertidumbre– es que se dio una concepción representativa de la legitimidad. En política, por ejemplo, sostuvo y llevó a la práctica con insistencia uno de los enunciados tardíos de Lenin, que su autor presentaba como "el abecé del marxismo", pero que no por ello deja de ser dudoso: "Las masas están divididas en clases, las clases son representadas por partidos y los partidos son dirigidos por jefes". Partidos y jefes extraen su legitimidad de una operación representativa.

La puesta a prueba de esta concepción de la legitimidad en la pasión de lo real tropieza con el obstáculo de que lo real no se representa, se presenta. En sus diferentes invenciones (el partido político revolucionario, el manifiesto de una escuela artística, la didáctica integral de una ciencia, etc.), el siglo no dejó de chocar con la inadecuación entre real y representación. Lo real se

4. Encontramos una vigorosa exégesis del motivo hegeliano en el importante libro de Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, París, PUF, 1963.

encuentra, se manifiesta, se construye, pero no se representa. Ése es el escollo. Si toda legitimidad es representativa, la legitimidad no es más que una ficción con respecto a lo real que ella misma reivindica.

Una manifestación, una insurrección y, en términos más generales, una secuencia política, al igual que una creación artística tomada en la violencia de su gesto, no son representables de manera alguna. La fraternidad no es representable. Como ya lo sugerí, la convocatoria indebida de grandes conjuntos macroscópicos inertes (clase en sí, raza, nación...), y por eso mismo supuestamente "objetivos", se inmiscuye en la subjetivación del sesgo de la legitimidad representativa. Pues sólo la inercia es representable. Se pasa entonces del modelo real del acontecimiento y la manifestación al modelo ideal de la ciencia.

La representación y la legitimación facticia a partir de totalidades inertes taponan los agujeros de lo que se presenta realmente y que siempre es discontinuo. Desde un punto de vista filosófico, el fondo del problema es que lo real es discontinuo. Como dice Lacan en una gráfica fórmula, lo que hay son "granos de real". En términos de mi vocabulario: sólo hay múltiples procedimientos de verdad, múltiples secuencias creativas, y nada que disponga entre ellos una continuidad. La fraternidad misma es una pasión discontinua. En rigor, no existen sino "momentos" de fraternidad. Los protocolos de legitimación representativa intentan hacer continuo lo que no lo es, dar a secuencias dispares un nombre único, de hecho extraído de objetividades ficticias, como "gran dirigente proletario" o "gran fundador de la modernidad artística".

El hecho de que el siglo también necesitara falsos héroes es sin duda una faceta oscura del relato épico, en la que el siglo se complació.

VARIACIÓN 7, ANTIDIALÉCTICA

He insistido sobre la singularidad de la teoría de lo Dos que anima a la intelectualidad del siglo en todos los ámbitos.[5] Se trata de un Dos antidialéctico, sin síntesis. Ahora bien, en toda manifestación de la fraternidad tenemos un Dos esencial: el del "nosotros" y "lo que no es nosotros". El siglo hace que se enfrenten dos maneras de concebir "lo que no es nosotros". O bien se ve en él una amorfia multiforme, una realidad no organizada, o bien *otro "nosotros"*, un sujeto exterior y por lo tanto antagónico. El conflicto entre estas dos concepciones es fundamental y organiza la dialéctica de la antidialéctica. En efecto, si el "nosotros" se relaciona exteriormente con lo informe, su tarea consiste en formalizarlo. Toda fraternidad es entonces el momento subjetivo de una "puesta en forma" de su exterioridad informe. Se aducirá, por ejemplo, la necesidad de que el partido conquiste a los indiferentes, se dirá que la izquierda debe unificar el centro para aislar a la derecha o que una vanguardia artística debe encontrar las formas de una llegada sensible a todos. Pero el siglo se ve a la sazón como un siglo formalista, en cuanto todo sujeto-nosotros es una producción de formas. Lo cual quiere decir, en definitiva, que el acceso a lo real se da a través de la forma, como sin lugar a dudas lo pensaron, justamente, el Lenin de *¿Qué hacer?* (el partido es la forma de lo real político) y los "formalistas" rusos luego de la Revolución, así como los matemáticos de la escuela Bourbaki o, según lo hemos mostrado, Brecht y Pirandello. Por el contrario, si el "lo que no es nosotros" ya está obligatoriamente *siempre formalizado* como subjetividad antagónica, la tarea primera de toda fraternidad es el combate, con el objetivo de destruir al otro. Se dirá entonces que

5. Un debate que mantengo sobre todo con Christian Jambet procura determinar si la antidialéctica del siglo es una teoría de lo Dos o, mejor, una teoría de lo Uno, pero de lo Uno paradójico, tal como lo tematizaron algunos neoplatónicos y luego los pensadores iraníes del islam chiíta. Sobre este punto, véase Christian Jambet, *La Grande Résurrection d'Alamût*, Lagrasse, Verdier, 1990.

quien no está con el partido está contra él, que la izquierda debe aterrorizar al centro para aplastar a la derecha o que una vanguardia artística debe buscar la disidencia y el aislamiento, para no quedar "alienada" en la sociedad del espectáculo.

En el corazón del siglo, por razones que obedecen a la antidialéctica de toda dualidad primordial, se juega la contradicción propiamente dialéctica entre formalización y destrucción. Mao dio su forma a esa contradicción derivada en un texto sumamente innovador,[6] al distinguir las "contradicciones antagónicas" –que carecen de hecho de síntesis– o antidialécticas y las "contradicciones en el seno del pueblo", referidas a la manera de tratar las primeras y, finalmente, a la opción entre formalización y destrucción. La directiva esencial de Mao es no tratar nunca las "contradicciones en el seno del pueblo" de manera antagónica. Por lo tanto: *zanjar el conflicto entre formalización y destrucción mediante la formalización.*

Se trata quizá de una de las lecciones más profundas, pero también más difíciles, que el siglo nos lega.

6. Los dos grandes ensayos de Mao sobre la dialéctica son *Sobre la contradicción* y *Sobre el tratamiento correcto de las contradicciones en el seno del pueblo*. El primero de ellos (escrito en 1937) despertó la admiración de Brecht, que lo cita en su *Journal de travail 1938-1955*, traducción de Philippe Ivernel, París, L'Arche, 1976 [trad. cast.: *Diario de trabajo*, vol. 3, 1944-1955, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979] a principios de la década de 1950. A mediados de la década siguiente, Louis Althusser lo utilizó sutilmente en el fundamental artículo "Contradiction et surdétermination (notes pour une recherche)", en *La Pensée*, 106, 1962, reeditado en *Pour Marx*, París, Maspero, 1965 [trad. cast.: "Contradicción y sobredeterminación (notas para una investigación)", en *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI, 1968]. Yo mismo comenté uno y otro texto en mi opúsculo de mediados de la década del setenta, *Théorie de la contradiction*, París, Maspero, 1975 [trad. cast.: *Teoría de la contradicción*, Madrid, Júcar, 1976]. La desaparición total de estos escritos de las librerías, sin excepción, es un signo de los tiempos, cuando sería muy apropiado verlos incluidos en algún programa de concursos universitarios.

10
CRUELDADES

26 de enero de 2000

Comienzo sin demora con dos citas. Ésta es la primera, tomada de un vasto poema, sin duda uno de los más grandes del siglo, escrito al parecer en 1915:

¡Hay una sinfonía de sensaciones incompatibles y análogas,
Una orquestación en mi sangre del tumulto de los crímenes,
De la batahola espasmódica de las orgías de sangre de los mares,
Furiosamente, como una tempestad de calor soplando en el espíritu,
Una nube de polvo caliente que ensombrece mi lucidez
Y sólo deja ver y soñar todo esto a través de la piel y las venas!
¡Los piratas, la piratería, los barcos, la hora,
Esa hora marítima en que las presas son asaltadas
Y el terror de los cautivos se desliza hacia la locura --esa hora,
En la totalidad de sus crímenes, horrores, barcos, gente, mar, cielo, nubes,
Brisa, latitud, longitud, estrépito,
Querría que fuera en conjunto todo mi cuerpo, sufriendo,
Que fuera mi cuerpo y mi sangre y compusiera mi ser en rojo,
Que floreciese como una herida punzante en la carne irreal de mi alma!
¡Ah, ser todo en los crímenes! ¡Ser todos los elementos que constituyen
Los asaltos a las naves, las masacres y las violaciones!
¡Ser cuanto sucedió en el lugar de los saqueos!
¡Ser cuanto vivió o naufragó en el sitio de las tragedias de sangre!
¡Ser el pirata resumen de toda la piratería en su apogeo,

Y ser la víctima síntesis, pero en carne y hueso, de todos los piratas del mundo!

A continuación la segunda cita, tomada de una pieza teatral escrita quince años más adelante:

LOS TRES AGITADORES:
Decidimos:
Entonces él debe desaparecer, y por completo.
Pues no podemos ni llevarlo ni dejarlo.
Por eso debemos fusilarlo y arrojarlo a la fosa de cal, porque
La cal lo quemará.
EL CORO DE CONTROL:
¿No encontraron otra salida?
LOS TRES AGITADORES:
En tan poco tiempo no hemos podido encontrar otra salida.
Así como el animal ayuda al animal,
También nosotros desearíamos ayudarlo, a él,
Que luchó con nosotros, por nuestra causa.
Durante cinco minutos, bajo la mirada de los perseguidores,
Hemos buscado
Una manera mejor.
También ustedes busquen ahora
Una manera mejor.
(Un silencio.)
Así, decidimos: ahora
Cortemos de nuestro cuerpo nuestro propio pie.
Es horrible matar.
Sin embargo, no sólo matamos a los otros sino también a los nuestros, cuando es preciso.
Pues sólo la violencia puede cambiar
Este mundo asesino, como
Lo saben todos los seres vivientes.
Todavía no nos está permitido, decíamos,
No matar.
Sólo la voluntad inflexible de cambiar el mundo ha motivado
Esta decisión.
EL CORO DE CONTROL:
Sigan con su relato, se han ganado

Nuestra simpatía.
No era fácil hacer lo que debía hacerse.
No han sido ustedes quienes lo condenaron, sino
La realidad.

¿Qué tienen en común estos dos textos? Desde luego, ni los autores ni el estilo y ni siquiera la postura subjetiva o la figura de compromiso. Lo común es que, tanto en uno como en otro, lo real se considera como inseparable de la crueldad, de una suerte de fascinación por lo que tiene la forma del crimen más abominable.

El primer texto es un breve fragmento de la *Oda marítima*, poema firmado por Álvaro de Campos, un "heterónimo" del poeta portugués Fernando Pessoa. El segundo pertenece a la escena 6 de *La medida*, una de las llamadas piezas "didácticas" de Bertolt Brecht.

Aunque Pessoa sea mayor, podemos decir que históricamente ambos hombres no están muy alejados entre sí, con la salvedad de que el portugués escribe desde antes de la guerra de 1914-1918 y, debido a su prematura muerte en 1935, no conocerá la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, tanto uno como otro están en plena creación en las décadas de 1920 y 1930.

La distancia que los separa no es temporal; se encuentra en la relación entre lo central y lo lateral en la Europa de esos años. Brecht, a quien situé en la clase titulada "Un mundo nuevo, sí, pero ¿cuándo?" [capítulo 4 de este volumen], maneja todos los hilos del drama europeo: Alemania, las dos guerras, el nazismo, el comunismo, el exilio, la relación con Estados Unidos, el "socialismo real", etc. Pessoa elige con orgullo identificarse exclusivamente con Portugal, y por lo tanto con los márgenes de Europa, un pequeño país adormecido bajo repúblicas impotentes y luego bajo la dictadura de Salazar, cuyo autoritarismo gris, carente de otro contenido que la conservación de las cosas y un atesoramiento policial avaro, se opone por completo al fascismo radiante. En ese ámbito, Pessoa, convertido por sí mismo en la grandeza que falta, escribe, a no dudar, la poesía más intensa y

variada del siglo. Pero es sintomático que, hasta donde yo sé, él y Brecht se hayan ignorado totalmente.

Además de la separación debida a los lugares de la historia, tampoco los destinos personales son comparables.

Nacido en Sudáfrica y anglófono virtuoso, Pessoa, instalado desde muy joven en Lisboa, ya no dejará esta ciudad. Su vida es una síntesis entre la invisibilidad relativa del empleado de comercio y el activismo del poeta de vanguardia. Pessoa sabe que está –como, para su desdicha provisoria, el propio Portugal– al abrigo de la historia. Sin embargo, la atraviesa de manera oblicua (ése es uno de los sentidos de un gran poema titulado "Lluvia oblicua"), y para hacerlo debe protegerse de cualquier visión unilateral de las cosas y construir, en soledad, un mundo mental de una extrema complejidad. Pessoa, en suma, reemplaza la intensidad político histórica, agotada en su país desde la gran época de los descubrimientos, por la complejidad de las construcciones del pensamiento. Un elemento crucial de esta operación es el "devenir varios", a la cual dio el nombre de "heteronimia". La obra poética, en efecto, se propone bajo cuatro nombres y es, en verdad, el conjunto imposible de totalizar de cuatro obras muy diferentes por su estilo, su alcance, su metafísica, etc. Esos heterónimos son Alberto Caeiro, Álvaro de Campos, "Pessoa en persona" y Ricardo Reis.[1] Es como si un hombre hubiera asumido la tarea de escribir todas las virtualidades de la poesía portuguesa en el siglo. Poesía digna de la situación histórica planetaria de la cual el Portugal histórico se había retirado. Pessoa lucha contra la esclerosis temporal me-

1. En lo concerniente a la función poética de los heterónimos en la poesía de Pessoa, y sobre todo a la disposición mental que esta "técnica" autoriza en cuanto a las relaciones entre poesía y metafísica, es necesario remitirse a la única verdadera "especialista" en esas cuestiones, Judith Balso. A la espera de la aparición de su libro de síntesis *Pessoa, le passeur métaphysique*, se podrá leer, en Pascal Dethurens y Maria-Alzira Seixo (comps.), *Colloque de Cerisy: Pessoa*, París, Christian Bourgois, 2000, su artículo "L'hétéronymie: une ontologie politique sans métaphysique".

diante la invención de una complejidad poética sin precedentes.

Brecht, por su parte, tiene una relación inmediata con la complejidad de las situaciones y no necesita crear el espacio poético de éstas. Su problema consiste, más bien, en encontrar puntos de referencia eficaces, simples y orgánicos, en una situación compleja y que se ve a sí misma como tal. Por eso se convertirá en un enorme hombre de teatro, porque éste es el arte por excelencia de la simplificación, del poder estilizado. Brecht se pregunta qué nueva poética teatral tendrá la capacidad directa de educar al público sobre el problemático devenir de la época.

Podemos decir, para terminar, que la mayor diferencia entre Pessoa y Brecht consiste en que uno lucha contra la simplificación a través de una poética de la complejidad y otro procura trazar en la complejidad los caminos de una simplificación poética activa.

Esto hace aún más sorprendente su convergencia en la representación, a mi juicio casi complaciente, de la extrema violencia, la crueldad más radical. Ese punto hace que uno y otro pertenezcan a este siglo. Pues la crueldad es un tema importante del siglo XX literario. A decir verdad, podemos vincular de inmediato esa insistencia de la crueldad en las artes con la omnipresencia de la crueldad de los Estados. Pero eso no basta. Lo que se trata de considerar es la crueldad a la vez como materia y como fuente de la producción literaria. En el siglo, aquélla fue menos una cuestión moral que una cuestión estética (una deuda más con Nietzsche). Piénsese en Artaud y su reivindicación de un "teatro de la crueldad", en las reflexiones de Bataille sobre el sacrificio y también, como ya hemos visto, en la dureza bastante serena, frente a las peores violencias, de los escritores aventureros como Lawrence o Malraux.

En Pessoa la crueldad está contenida en la metáfora de los piratas. En un segundo plano, se trata de la crueldad colonial, cuyos iniciadores fueron los portugueses. Para Brecht, el término "agitadores" remite al Partido Comunista, a sus exigencias, a aquello de lo que éste es capaz en materia de crueldad y de su justificación racional. Pues la decisión de los agitadores consiste

en liquidar al "joven camarada" que no está de acuerdo, que quiere separarse del partido pero sabe demasiado acerca de él para dejarlo en manos del enemigo.

En ambos casos hay un establecimiento textual de un lugar de crueldad. Nos encontramos en el momento en el cual el individuo es trascendido de algún modo por algo más vasto, la piratería como emblema del lugar marítimo devorador o el partido como figura de la historia. Momento en que la subjetividad personal estalla, se disuelve o se constituye de otra manera. En el fondo, la crueldad es el momento en que debe decidirse la disolución completa del "yo". La crueldad es necesaria, dicen Álvaro de Campos y Brecht, para que el "nosotros" y la idea se hagan uno y nada limite la autoafirmación del "nosotros". La idea sólo puede cobrar cuerpo en un "nosotros", pero el "yo" no accede a su disolución sino asumiendo el riesgo, incluso deseado, del suplicio.

Uno y otro caso muestran la aceptación de la crueldad como figura de lo real. Para ambos escritores, la relación con lo real nunca se da como armonía: es contradicción, rudeza, corte. Según escribe Brecht, "sólo la violencia puede cambiar este mundo asesino". Y según escribe Campos, es preciso *interiorizar* lo puro múltiple "en la totalidad de sus crímenes, horrores, barcos, gente, mar, cielo, nubes, brisa, latitud, longitud, estrépito". Lo real termina siempre por ofrecerse como prueba del cuerpo. La idea de que el único cuerpo real es el cuerpo torturado, despedazado por lo real, es terrible pero antigua. Eso es lo que merodea tanto en la imagen de los piratas como en la siniestra visión del cuerpo del "joven camarada" arrojado a la calera. ¿La vocación de la poesía y el teatro no es acaso decir lo que no se dice, lo que la política lleva a la práctica sin confesarlo verdaderamente? La prueba de que un cuerpo ha sido expuesto a lo real es la herida. En el fondo, la aceptación de la crueldad por los militantes de una verdad obedece a que el nosotros-sujeto se representa como un cuerpo insensible por ser eterno. La sensibilidad a la violencia no es más que el componente individual de un "nosotros" inmortal.

La verdadera dialéctica se sitúa, por lo tanto, entre crueldad e impasibilidad, impasibilidad de la verdad. El siglo XX sostiene que

la idea impasible, universal, trascendente, se encarna en un cuerpo histórico compuesto, por su parte, de cuerpos no impasibles, cuerpos sufrientes. Como proceso, una verdad es un cuerpo a la vez sufriente (por sus componentes) e impasible (por su ser de idea). La crueldad, por ello, no es un problema, es un momento, el de la unión paradójica entre cuerpo sufriente y cuerpo impasible.

Metafóricamente, como lo comprendió Mandelstam, es cierto que el siglo tiene algo de crístico. Pues el siglo plantea la siguiente pregunta: ¿qué es una encarnación? Y la plantea de esta forma: ¿qué es lo absoluto en la historia? El emblema de Dios encarnado era el cuerpo supliciado de Jesucristo. En el siglo hay un prolongado martirologio, que es la exposición del cuerpo supliciado de la idea.

Desde el punto de vista filosófico, se trata de un platonismo al revés. Para Platón, el problema es extraer la Idea de lo sensible. En el siglo, la cuestión pasa por dar a la Idea su poder sensible. Se trata de una antidialéctica descendente en vez de una dialéctica ascendente.

En definitiva, todo se juega en el "yo" y en el "nosotros". Es necesaria la composición de un sujeto mortal y sufriente y de un sujeto inmortal e impasible, inseparables entre sí. El problema consiste entonces en saber a qué pruebas es sometido un cuerpo originariamente no impasible por lo absoluto de la Idea.

No hay verdadera crueldad sino en la Idea. Sin duda es eso lo que en la crueldad fascina a nuestros artistas. Hoy sabemos que cuando la Idea está muerta, el verdugo también muere. Queda por saber si del deseo legítimo de que el verdugo muera debe inferirse el imperativo "vive sin Idea".

Por el momento no responderé este interrogante. Volvamos, mejor, al punto central, la articulación del sujeto como cuerpo individuado y el sujeto como producción anónima de la Idea. Para ello, daré una vez más la palabra a la *Oda marítima* de Pessoa y *La medida* de Brecht, no sin algunas puntualizaciones previas.

La *Oda marítima* es un inmenso poema de arquitectura muy sólida, pero también muy compleja. Se desplaza de la soledad a

la soledad, de modo que su última palabra no es el "nosotros". La crueldad colectiva, presentada en la imagen de los piratas, es un pasaje, largo, sin duda, y casi machacón, pero de todas maneras un pasaje, una especie de ensoñación alucinada.

En el poema podemos distinguir siete momentos:

1. Soledad del proferimiento: en Lisboa, un "yo" indeterminado, pero que se encadena al poema, mira bajo el sol el estuario del Tajo, el puerto, el muelle. Una grúa gira en el cielo.
2. Momento platónico. La soledad sale de sí misma al provocar el advenimiento de una idea pura de las cosas. Promueve como esencia de su visión el "Gran Muelle", el muelle esencial.
3. Ese momento se deshace debido a la puesta en escena de un múltiple absolutamente furioso. Ese múltiple crea un llamado colectivo al "nosotros" y rompe la soledad. Presento un extracto de esta cesura (cita A):

[A]
¡Quiero ir con vosotros, quiero ir con vosotros,
Al mismo tiempo con todos vosotros
Dondequiera hayáis estado!
¡Quiero enfrentarme cara a cara con vuestros peligros,
Sentir en el rostro los vientos que azotaron los vuestros,
Escupir por la boca la sal de los mares que besaron las vuestras,
Poner mano a vuestra faena, compartir vuestras tormentas,
Llegar con vosotros, por fin, a puertos extraordinarios!
[...]
¡Ir con vosotros, arrancarme –¡ah, vete de aquí!–
Mi traje de civilizado, mi calma en la acción,
Mi miedo innato a las prisiones,
Mi vida pacífica,
Mi vida asentada, estática, reglamentada y revisada!

4. Como efecto del llamamiento precedente, se produce el estallido total del "yo" en la multiplicidad pirata, una suerte de dilatación extática del sujeto personal en un "nosotros" absolutamente cruel. De allí mi segundo fragmento (cita B):

[B]
¡Ah, los piratas! ¡Los piratas!
La pasión por lo ilegal unido a lo feroz!
¡La pasión por las cosa absolutamente crueles y abominables,
Que roe como un celo abstracto nuestros cuerpos desmedrados,
Nuestros nervios femeninos y delicados,
Y puebla de grandes fiebres alucinadas nuestras miradas vacías!
[...]
¡Cumplir siempre, gloriosamente, el papel sumiso
En los sucesos sangrientos y las sensualidades divididas!

5. De improviso, una interrupción. Como si el impulso de disolución llegara a un límite del poder imaginativo en materia de crueldad y sometimiento. Tras lo cual el "nosotros" se deshace y hay algo semejante a una regresión melancólica hacia el "yo".
6. Sin embargo, otro tipo de multiplicidad dilata una vez más la fuerza creadora del sujeto. Esa multiplicidad no es dinámica, extática y cruel como la de los piratas. Es comercial y racional, atareada y diligente. Álvaro de Campos la calificará de "burguesa". Se trata, en verdad, del momento humanista del poema. Mi cita C procede de ese sexto momento:

[C]
Los viajes, los viajeros –¡los hay de tantas clases!
¡Tantas nacionalidades en el mundo! ¡Tantas profesiones! ¡Tanta gente!
¡Tantos destinos diversos que pueden darse a la vida,
La vida, a fin de cuentas, en el fondo siempre, siempre la misma!
¡Tantos rostros singulares! Todos los rostros son singulares
Y nada despierta tanto la religiosidad como mirar mucho a la gente.
La fraternidad, en definitiva, no es una idea revolucionaria.
Es algo que se aprende de la vida exterior, cuando es preciso tolerarlo todo
Y uno empieza a considerar agradable lo que debe tolerar,
Y termina casi llorando de ternura por lo que ha aguantado.
¡Ah, todo esto es bello, todo esto es humano y va unido
A los sentimientos humanos, tan sociables y burgueses,

Tan complicadamente simples, tan metafísicamente tristes!
La vida flotante, diversa, termina por educarnos en lo humano.
¡Pobre gente! ¡Pobre gente toda la gente!

7. Incapaz de incorporarse al humanismo, plegar su palabra a la tolerancia universal tratada como una elección y una ternura, el poeta se retira lo más cerca posible de la figura inicial, la de una soledad que, a grandes alturas sobre el puerto, columbra el movimiento circular de una grúa.

La medida es una pieza calificada de "didáctica" y escrita en 1930. ¿Cuál es la enseñanza, el esclarecimiento que aporta? Nos instruye sobre el partido, el Partido Comunista, concebido como subjetividad política, encargado de las tareas de la revolución y sobre todo paradigma organizado de la articulación del "yo" y el "nosotros". Por comprometida que sea esta obra en el plano político, es indudable que Brecht habla del partido desde una posición de artista. Su interés no radica en la coyuntura o la táctica. Brecht quiere manifestar en el escenario la esencia del partido, su función genérica en el período posleninista.

El título de la pieza es muy preciso.* Indica que el tema central es el partido tomado como una máquina de decidir. ¿Qué quiere decir que el partido decide? ¿Cuáles son los motivos y los procedimientos de una decisión tomada en su nombre? ¿Qué puede exigir el partido de sus militantes, en nombre de su capacidad trascendente de decisión? En una elección artística, una elección de la experiencia de los límites, Brecht teatraliza una decisión abominable. La obra cuenta la historia de unos agitadores comunistas rusos enviados a China. El escenario, figura abstracta de la Internacional Comunista, es por lo tanto la tierra entera, así como para Pessoa los piratas nombran una violencia cósmica. Donde se encuentran los agitadores la situación es terrible para la gente y

* La pieza, cuyo título original es *Die Massnahme*, se conoce en francés como *La Décision* (n. del t.).

corre el riesgo de agravarse. Pero la lógica política impone no actuar de inmediato. Un joven camarada opina que, a despecho de esa lógica, es preciso actuar sin dilación alguna en razón del sufrimiento de la gente, pues no tolera que éste persista sin que los responsables políticos hagan algo. Los otros militantes intentan en vano ganarlo para la racionalidad política, contra la sensibilidad inmediata. Como se resiste y pone así en peligro a todo el grupo, sus camaradas, que actúan como sujeto-nosotros o como partido, deciden ejecutarlo y arrojar su cuerpo a una calera.

Brecht dispone las cosas a fin de que el espectador simpatice con el joven camarada e incluso se identifique con él. Es que este militante habla como un sujeto individual común y corriente. A su sensibilidad legítima se opondrá, en el registro distanciado de la razón pura política, una lógica estratégica, que es el discurso del "nosotros".

Cito a continuación, tomado de la escena 6, un fragmento del debate entre los activistas comunistas del partido.

El joven camarada:
Pero el Partido, ¿qué es?
¿Está en una oficina con teléfonos?
¿Son secretos sus pensamientos, desconocidas sus resoluciones?
¿Qué es el Partido?
Los tres agitadores:
El Partido somos nosotros.
Tú, yo, ustedes, todos nosotros.
Se abriga en tu chaqueta, camarada, y piensa en tu cabeza.
Donde yo vivo, está en su casa; cuando te atacan, combate.
Muéstranos el camino que debemos tomar y
Lo tomaremos como tú; pero
No tomes el buen camino sin nosotros.
Sin nosotros, es el peor de todos
¡No te separes de nosotros!
Podemos equivocarnos y tú puedes tener razón, por lo tanto
¡No te separes de nosotros!
El camino directo es mejor que el rodeo, nadie lo discute:
Pero si alguien lo conoce
Y no sabe mostrarlo, ¿de qué nos sirve su ciencia?

¡Compártela con nosotros!
¡No te separes de nosotros!
EL JOVEN CAMARADA:
Tengo razón, por lo tanto no puedo ceder. Veo con ambos ojos que la miseria no puede esperar.
EL CORO DE CONTROL:
Elogio del Partido.
Pues el hombre solo tiene dos ojos,
Y el Partido tiene mil.
El Partido conoce los siete Estados,
El hombre solo conoce una ciudad.
El hombre solo tiene su hora,
Pero el Partido tiene muchas.
El hombre solo puede ser aniquilado,
Pero el Partido no puede serlo
Porque es la vanguardia de las masas
Y libra su combate
Con los métodos de los clásicos, tomados
Del conocimiento de la realidad.

Formalmente, toda la escena está construida en torno de los pronombres (tú, yo, nosotros...). Esta observación es tan sorprendente que atrajo la atención del inmenso lingüista y crítico que era Jakobson, quien dedicó al juego de los pronombres en *La medida* un artículo muy notable.[2] En él encontramos la confirma-

2. El artículo de Roman Jakobson es "La structure grammaticale du poème de Bertolt Brecht *Wir sind sie*", traducido del alemán por J.-P. Colin. El pasaje coral de *La medida* concerniente a la identidad del partido circuló, en efecto, como poema separado.

Agreguemos lo siguiente. Hace unos treinta años, bajo el estandarte hegemónico del formalismo lingüístico, las obras de Jakobson y Benveniste eran muy conocidas. Sería hora de que volvieran a serlo, pues, más allá de la corriente que les abrió una vasta carrera, y que recibe el nombre bastante erróneo de "estructuralismo", son obras capitales del pensamiento en el siglo. Diría otro tanto de las obras (antropológicas) de Mauss y Dumézil, las de Koyré (pensamiento de las ciencias) o las de Marc Bloch o Moses Finley (de historia), para no mencionar sino a algunos grandes que ya han muerto.

ción de que, cuando se trata de la acción creadora, lo real sólo se da en la subsunción de un "yo" por un "nosotros". Fórmula particularmente concisa de Brecht: "El Partido somos nosotros".

Pero el *leitmotiv* del pasaje citado es la exhortación "no te separes de nosotros". La exigencia del "nosotros", cuya forma concreta es el "Partido", se presenta como una conminación a la inseparación. Brecht no sostiene la necesidad de alcanzar la disolución lisa y llana del "yo" en el "nosotros". Todo lo contrario, porque "podemos equivocarnos y tú puedes tener razón". La máxima, en definitiva bastante sutil, es que el "yo" se mantiene en el nosotros *de una forma inseparada.* Todo el motivo del debate reside en el mantenimiento de esa inseparación. Esto quiere decir, en concreto, que el "joven camarada" puede y debe combatir en el seno del partido por su convicción (que es preciso actuar de inmediato), pero no puede mantener esa opinión como decisión separada contra la opinión de los otros. Cuando el joven camarada dice: "Tengo razón, por lo tanto no puedo ceder", desconoce la construcción de lo real en el punto de articulación inseparada del "yo" y el "nosotros", desconoce al partido como forma de captura de ese real. Debería decir: "Tengo razón, pero mi razón sólo es real si cedo, aunque sea de manera provisoria, al «nosotros», lo único que le confiere una existencia política". O bien: inferir de "tengo razón" un "no cedo" que tiene la *forma de la separación con respecto al "nosotros"*, equivale a sustituir la política por la moral y por lo tanto a liquidar todo lo real de la situación. La esencia del "nosotros" no es el acuerdo o la fusión sino el mantenimiento de lo inseparado.

El "nosotros" de Álvaro de Campos es muy diferente, pues es el "nosotros" extático de la violencia. Su construcción se lleva a cabo en la proliferación cruel de una especie de dilatación y agotamiento del individuo. El "yo" está empapado de la voluptuosidad de una sumisión absoluta ("¡Cumplir siempre, gloriosamente, el papel sumiso en los sucesos sangrientos y las sensualidades divididas!"), un sometimiento masoquista que va mucho más allá de la servidumbre voluntaria. Pues esa sumisión absoluta se

ajusta a un principio de placer y no al mero consentimiento. La disipación del "yo" pone en juego la energía contra la inercia. Se trata, ante todo, de "arrancar [...] [el] traje de civilizado", romper con la vida "asentada, estática, reglamentada y revisada", ir "dondequiera [vosotros, los piratas] hayáis estado". Y ese arrancamiento autoriza la desaparición como sujeto personal y la absorción en el "nosotros" feroz que anima "la pasión por las cosas absolutamente crueles y abominables".

En definitiva, Álvaro de Campos y Brecht testimonian a favor de la existencia de dos figuras fundamentales de la relación "yo-/nosotros" en el siglo.

1. Una figura disolutiva, que propicia la desaparición extática del "yo" en un "nosotros" violento y orgánico. Se trata de una suerte de naturalización cósmica del "yo" en el "nosotros" de la crueldad orgiástica. En esta figura aparece con frecuencia el elemento sexual, y otro tanto puede ocurrir con la droga, el alcohol o la idiotez.[3] Y también con el poema, la música y la danza.

3. La sexualidad como vector de una disolución del yo [*moi*] "privado" y civilizado en las fuerzas cósmicas es un tema central de la obra novelesca de D. H. Lawrence. Quien desee comprobarlo podrá releer *L'Amant de Lady Chatterley*, traducción de F. Roger-Cornaz, París, Le Club français du livre, 1965 [trad. cast.: *El amante de Lady Chatterley*, Madrid, Alianza, 2001], pero mejor aún *Plumed Serpent (Quetzalcoatl)*, Nueva York, Knopf, 1951 [trad. cast.: *La serpiente emplumada*, Barcelona, Bruguera, 1983], que fija la lógica fusional en emblemas metafísicos y legendarios.

El ejemplo más consumado del papel del alcohol en la subversión de los límites habituales del "yo" es sin duda *Au-dessous du volcan*, de Malcolm Lowry, traducción de Stephen Spriel con la colaboración de Clarisse Francillon y el autor, París, Le Club français du livre, 1949 [trad. cast.: *Bajo el volcán*, Barcelona, Tusquets, 2002].

En cuanto a la idiotez como dilatación "elemental" del yo [*moi*], es magnificada por el personaje de Benjy en William Faulkner, *Le Bruit et la fureur*, traducción de Maurice E. Coindreau, París, Gallimard, 1949 [trad. cast.: *El ruido y la furia*, Madrid, Alianza, 2004].

2. Una figura de lo inseparado, que es más dialéctica. El "yo" establece una conexión inseparable con el "nosotros", pero subsiste allí, incluso como problema interno. Aquí, el elemento político es muy paradigmático y está muy próximo al elemento militar y también a la novela y el cine cuando estas artes aceptan su procedencia épica.

Un examen más fino de los textos debe permitirnos señalar, en lo concerniente a la formalización de lo real, las máximas respectivas de la fusión extática y la articulación inseparada.

1. CITA A DE LA *ODA MARÍTIMA*

La palabra fundamental de todo este ataque es "con", significante de la absorción del "yo" en un "nosotros" nómada. Con esa obsesión por la partida y el viaje, ese "ir dondequiera hayáis estado", volvemos a encontrar el motivo de la anábasis, cuando el operador de la construcción del nuevo sujeto es la "ascensión y vuelta", la figura de la travesía de los océanos o los desiertos.

Álvaro de Campos indica con lucidez la condición de ese nomadismo colectivo: el arrancamiento a la familiaridad, a la instalación. Hay aquí una anotación profunda y, a mi juicio, exacta: para que el individuo se convierta en sujeto es preciso que supere el temor, el "miedo innato a las prisiones", sin duda, pero más aún el miedo a perder toda identidad, ser desposeído de las rutinas del lugar y el tiempo, de la vida "reglamentada y revisada".

Este motivo recorre el siglo, y en su acción y sus obras es a menudo un llamado al valor. El miedo inmoviliza al individuo, lo transforma en impotente. Y no tanto el miedo a la represión y el dolor como el miedo a no ser más lo poco que se es ni tener lo poco que se tiene. El primer gesto que lleva a la incorporación colectiva y la trascendencia creadora es dejar de tener miedo.

Nos gusta que nuestra vida esté reglamentada para escapar a la inseguridad. Y el custodio subjetivo de la regla es el miedo. Ahora bien, éste hace que seamos incapaces de querer lo real de la Idea.

De ello se desprende una cuestión fundamental, saber cómo no ser un cobarde. Aquí se juega, en efecto, el poder del pensamiento. Entre 1920 y 1960 innumerables obras, novelescas y sobre todo cinematográficas, abordan esta cuestión. Tal vez la gran contribución de Norteamérica a la temática del siglo sea haber instalado en el corazón de su cine la cuestión de la genealogía del valor y la lucha íntima contra la cobardía. Esto hace del *western*, cuyo tema prácticamente único es esa lucha, un género sólido, moderno, que autorizó una cantidad excepcional de obras maestras.

La preocupación por el vínculo entre coraje e Idea ha perdido en nuestros días, sin duda, mucho de su vigor. En lo fundamental, para el siglo acabado, uno es cobarde cuando se queda donde está. El conservadurismo securitario es el único contenido de la cobardía corriente. Eso es exactamente lo que dice Álvaro de Campos: el obstáculo al devenir extático del "nosotros" furioso es la vida "pacífica" o "asentada". Ahora bien, lo que se glorifica en nuestros días es precisamente esa vida. Nada merece que nos apartemos de la cobardía corriente, y menos aún la Idea o el "nosotros", sobre los cuales nos apresuramos a declarar que no son sino "fantasmas totalitarios". Entonces, ocupémonos de nuestros asuntos y divirtámonos. Como decía Voltaire, uno de los más notables pensadores de la mediocridad humanitaria y venenoso enemigo de Rousseau, el hombre del valor: "Debemos cultivar nuestro jardín".

2. CITA B DE LA *ODA MARÍTIMA*

Este pasaje combina dos temas en apariencia contradictorios, la transgresión ("pasión por lo ilegal", "sucesos sangrientos", "grandes fiebres") y el sometimiento ("papel sumiso", "nervios femeninos y delicados", "miradas vacías"). Todo esto va a provocar en el poema una extensa rapsodia masoquista, llevada hasta la imaginación de un cuerpo desmembrado, disperso, real en fragmentos de "sensualidades divididas"

Sólo podemos comprender esta alianza (una correlación anti-

dialéctica más) entre la ferocidad más extrema y el sometimiento absoluto si examinamos la función de la pasividad, en Álvaro de Campos y mucho más allá. La pasividad, en efecto, no es otra cosa que la disolución del "yo", la renuncia a toda identidad subjetiva. En el fondo, para dejar de ser cobarde, es preciso aceptar en su totalidad lo que deviene. La idea crucial es la siguiente: *el reverso de la cobardía no es la voluntad, sino el abandono a lo que sucede*. Lo que nos arranca a la regla ordinaria, a la "vida asentada, estática, reglamentada", es un tipo particular de abandono incondicional al acontecimiento. Para Campos: el abandono a la partida pirata nómada.

Yo mismo experimenté de una vez y para siempre esa correlación entre transgresión y sometimiento, en mayo de 1968 y los años siguientes. Sentí entonces que el desarraigo de mi vida anterior, la de un pequeño funcionario de provincia, casado y padre de familia, sin otra visión de la salvación que la de escribir libros; la partida hacia una vida sometida, ardientemente sometida a las obligaciones militantes en lugares antes desconocidos, hogares, fábricas, mercados suburbanos; el enfrentamiento con la policía, las detenciones y los procesos, todo eso no provenía de una decisión lúcida sino de una forma especial de pasividad, un abandono total a lo que sucedía.

Pasividad no quiere decir resignación. Se trata de una pasividad casi ontológica, una pasividad que cambia nuestro ser al arrastrarnos y hacernos depender de un "otra parte" absoluto. Es sorprendente que Campos disponga esta pasividad, tan creadora como disolvente, bajo emblemas femeninos. He comprobado, en efecto, que las mujeres se adecuaban más profundamente que los hombres a ese desarraigo abandonado, así como, a la inversa, son más severas y obstinadas en el temor y el conservadurismo. Cuando deja de ser la organización doméstica de la seguridad y el miedo, lo femenino va más lejos que nada en la anulación de toda cobardía. Por esa razón evocaré aquí a Ulrike Meinhof, revolucionaria alemana de la Fracción del Ejército Rojo, que se suicidó en su calabozo. Y también a Nathalie Ménigon, revolucionaria francesa del grupo Acción Directa, que se

pudre actualmente en nuestras prisiones nacionales. Esas mujeres tuvieron, en todo caso, "la pasión por lo ilegal unido a lo feroz".

3. CITA C DE LA *ODA MARÍTIMA*

Campos explica por qué, a su entender, esa figura del abandono debe fracasar. El "razonamiento", por decirlo así, es el siguiente: quien se abandona por completo y se dispersa extáticamente en la crueldad de la vida universal, se aparta de la cobardía corriente. En ese sentido, toda grandeza es abandono, toda idea poderosa equivale a ponerse en manos de un destino. Pero en la duración, la pasividad sufre el desgaste de su fuerza creativa. No puede sino convertirse en aceptación, tolerancia. Ahora bien, la tolerancia es lo contrario del abandono. Lejos de construir una grandeza, es el dato básico del humanismo burgués. Donde antes se situaba el devenir otro del sujeto se instala el lloriqueo humanista, cuando se "termina casi llorando de ternura por lo que [se] ha aguantado". Donde estaba la violencia pirata del "nosotros" aparecen "los sentimientos humanos, tan sociables y burgueses".

Es que lo múltiple desatado en el cual el "yo" encontraba el éxtasis de su disipación también puede, cuando la energía de los comienzos se dilapida, convertirse en una educación tolerante a las diferencias. Sucede entonces que "la vida flotante, diversa, termina por educarnos en lo humano". Esta dialéctica desalentada es la de *otra pasividad*, la resignación, la tolerancia, ésa que lleva a exclamar "pobre gente toda la gente".

Esta melancolía terminal es característica del pensamiento poetizante. Campos, en definitiva, cree que no hay nada más grande que la partida, el impulso ilegal y multiforme que rompe la cobardía corriente. Pero en la devoción a lo múltiple –el paso del "yo" al "nosotros"– todo se consume en aceptación y tolerancia. De modo que, por la mediación del sometimiento orgiástico y cruel, pasamos en suma de una cobardía primaria (el miedo, la vida pacífica y asentada) a una cobardía secundaria (el

humanismo religioso, burgués y tolerante, que en última instancia ve por doquier al hombre y concluye, por lo tanto, que sólo existe "¡la vida, a fin de cuentas, en el fondo siempre, siempre la misma!").

Particularmente sobrecogedora es la alusión de Campos a la fraternidad, en la cual he propuesto ver la subjetivación ejemplar del poder del "nosotros". Cuando el poeta declara que "la fraternidad, en definitiva, no es una idea revolucionaria", nos incita a distinguir la fraternidad propiamente dicha, que es arrancamiento a la vida legítima, abandono al poder acontecimiental [*événementielle*] del "nosotros", y una fraternidad derivada y corrompida, que no es sino humanismo piadoso, cuya fórmula es la tolerancia hacia todo, la aceptación de las diferencias, los "sentimientos humanos", a cuyo respecto es muy justo decir que son "metafísicamente tristes", porque implican una renuncia a toda pasión de lo real.

Para el pesimismo poético de Campos, esta segunda versión de la fraternidad impone su ley y nos reduce, salvo que toleremos ser todavía cobardes, a la más completa soledad. Pues una visión extática y fusional del acceso a la Idea, y por lo tanto de la relación "yo"/"nosotros", que en el siglo es su clave, no funda ningún tiempo y se disipa en su comienzo. Toda insistencia ya es un duelo.

Campos considera que la Idea es un acto, nunca la construcción de un tiempo.

4. LA CITA DE BRECHT

Para Brecht, el problema político del partido, así como la cuestión fundamental del arte, es justamente el hecho de no conformarse con los prestigios del acto y el instante, y crear, en cambio, un tiempo, dar forma a una figura duradera de la relación "yo"/"nosotros". El partido es la forma material de la duración política, y la teatralidad épica no aristotélica, la forma de la nueva duración teatral. La pieza *La medida* anuda una y otra.

La concepción leninista del partido se extrae del balance de las insurrecciones obreras del siglo XIX, y sobre todo de la Comuna de París. Esas insurrecciones son siempre aplastadas. Aunque extáticas a su manera, terminan, precisamente, en sangrientas represiones. No es posible ninguna victoria que sólo sea una improvisación del momento. Será necesario, por ende, darse una disciplina del tiempo, y ésa es la principal función formal del partido. Luego de la Revolución de Octubre de 1917, los partidos comunistas de la Tercera Internacional fueron la generalización de una experiencia, la del partido leninista. La fuerza de esa generalización radicaba en la idea de que, por primera vez, la gente de abajo, los proletarios, iba a disponer de su propio tiempo. Dejarían de moverse en el tumulto espasmódico, en la crueldad pirata a la manera de Campos. Se crearía para ellos un cuerpo disciplinado, pues sin disciplina no hay construcción del tiempo. Pero esa disciplina no era otra cosa que la aceptación, por parte de innumerables "yo", de su conexión con el "nosotros".

El Partido Comunista aún revolucionario (y en 1930 Brecht habla de él o piensa en él) es una cristalización de los "yo", una concreción subjetiva. No tiene nada que ver con lo que llegará a ser el Partido-Estado impotente y siniestro, burocracia a medias terrorista y a medias demagoga. Por ser un concentrado de pensamiento y voluntad pura, propone, como dice Brecht, *una forma singular de inseparación del "yo" y el "nosotros"*. El partido designa una manera singular de construir, sólo con múltiples "yo", un "nosotros" dueño del tiempo. El partido, como dicen los agitadores, es "nosotros, tú, yo, ustedes", "piensa en tu cabeza", es el "nosotros" de cada cual.

Se comprende entonces que su imperativo sea "no te separes de nosotros". A diferencia del éxtasis pasivo de la *Oda marítima*, la articulación política del "yo" y el "nosotros" no es una fusión. En consecuencia, es *posible* separarse, pero el partido sólo existe en tanto no hay separación. El partido es lo inseparado. Es "cada cual, pero con nosotros", el lugar en que se comparte, en cuanto ningún conocimiento es útil si no se dice: "Compártelo con nosotros".

En el fondo, que el partido sea lo inseparado quiere decir que sólo es compartir, sin que se sepa de antemano qué se comparte. La esencia de la cuestión es la fraternidad. El "nosotros" es lo compartido. Si bien un "nosotros", como el partido, sólo está hecho de una pluralidad de "yo", hay una circularidad constitutiva, marcada por el hecho de que lo inseparado es la ley de ese "nosotros", pero la inseparación se da únicamente cuando el nosotros instaura su ley. La disciplina es el nombre de esa circularidad, el nombre de los efectos posibles de la conminación "no te separes de nosotros".

O también: en todos los registros de la obra y el pensamiento, un imperativo del siglo habrá de ser: "No sin nosotros".

Un predicado muy importante del partido, que sostiene –lo hemos dicho– el poder material de la Idea como encarnación en lo colectivo, es su indestructibilidad: "El hombre solo puede ser aniquilado, pero el Partido no puede serlo".

Entre 1917 y 1980 el siglo se propuso crear algo indestructible. ¿Por qué esa aspiración? Porque la indestructibilidad, la no finitud, es el estigma de lo real. Para crear algo indestructible hay que destruir mucho. Así lo saben muy en particular los escultores, que destruyen la piedra para que a través de sus vacíos se eternice una idea. Lo real es lo imposible de destruir, lo que resiste, siempre y para siempre. Sólo se hace obra si se tiene la impresión de medirse con esa resistencia.

Siglo de las resistencias y las epopeyas, destructor sin remordimientos, el siglo habrá querido igualarse en sus obras a lo real, por cuya pasión ardía.

11
VANGUARDIAS

1° de marzo de 2000

Me mantengo fiel al método inmanente establecido al comienzo de este ciclo y pregunto: ¿qué es lo que el siglo mismo, desde el punto de vista de las obras de arte que se mostró capaz de producir, declaró a propósito de las singularidades artísticas? La pregunta es también una manera de someter a verificación, en uno de los grandes tipos de procedimiento genérico, la hipótesis que anima estas clases y que hace de la pasión de lo real la piedra de toque de las subjetividades del siglo. ¿Hay o no en éste una voluntad de obligar al arte a extraer, de la mina de la realidad, y por los medios del artificio voluntario, un mineral real duro como el diamante? ¿Vemos desplegarse una crítica del semblante, de la representación, de la mimesis, de lo "natural"? Más allá de estas verificaciones, ya ampliamente emprendidas, constatemos que una vigorosa corriente de pensamiento afirmó que era mejor sacrificar el arte que ceder en cuanto a lo real. Podemos denominar vanguardias artísticas del siglo XX a los diferentes avatares de esa corriente, todos ornados de vocablos abstrusos como dadaísmo, acmeísmo, suprematismo, futurismo, sensacionismo, surrealismo, situacionismo... Ya entrevimos, con el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich, que el siglo es iconoclasta de buena gana. No vacila en sacrificar la imagen para que lo real advenga por fin en el gesto artístico. Pero, sin duda, con respecto a la destrucción de la imagen es preciso agregar de inmediato que sigue existiendo la otra tendencia, la de la sustracción, que procura la

imagen mínima, el simple rasgo creador de imágenes, la imagen fugitiva. La antinomia de la destrucción y la sustracción anima todo el proceso de destitución de la semejanza y la imagen. Hay en especial un arte del enrarecimiento, de la obtención de los efectos más sutiles y perdurables, no mediante una postura agresiva en relación con las formas heredadas, sino a través de los ordenamientos que disponen esas formas al borde del vacío, en una red de cortes y desapariciones. El ejemplo acaso más consumado de esta manera de actuar es la música de Webern.[1]

Sea como fuere, nos toca identificar en el arte del siglo las formas sacrificiales e iconoclastas de la pasión de lo real, a la vez que experimentamos, caso por caso, la correlación entre destrucción y sustracción.

Un ingreso en esa identificación pasa por el examen de las significaciones de la palabra "vanguardia". Todo el arte del siglo XX reivindicó en mayor o menor medida una función de vanguardia, y hoy resulta que ese término es obsoleto e incluso peyorativo. Estamos, por lo tanto, frente a un síntoma de primera magnitud.

1. La obra musical de Anton Webern brilla diamantina en el corazón del siglo. Es su concentrado más admirable, por haber llevado muy lejos el requerimiento del enfoque sustractivo de lo real. Elemental aunque de una infinita complejidad, suspendida aunque fértil en sorpresas, casi inaudible aunque prodigiosamente variada en sus efectos sonoros, propone al silencio ornamentos tan sublimes como impalpables. Sin embargo, indica a no dudar que, de descartar en exceso la destrucción, nos alejamos de toda política, pero en beneficio de una suerte de misticismo sin descendencia. La paradoja de Webern, efectivamente, reside en haber servido, a partir de la década de 1950, de referencia universal a un programa, el serial, cuya finalidad parecen legitimar las estructuras de su obra, pero del cual está muy distante el efecto sensible de ésta, esa especie de plegaria misteriosa que la anima.

Un soldado norteamericano mató por accidente a Webern durante la liberación de Viena. Arquímedes, otro genio (matemático) sin descendencia inmediata, murió de manera no menos accidental, un poco más de dos mil años antes, por la mano de un soldado romano durante la conquista de Siracusa.

Toda vanguardia proclama una ruptura formal con los esquemas artísticos anteriores. Se presenta como portadora de un poder de destrucción del consenso formal que, en un momento dado, define lo que merece el nombre de arte. Ahora bien, lo sorprendente es que, a lo largo del siglo, lo que se juega en esa ruptura se mantiene sin cambios. Se trata siempre de ir más lejos en la erradicación de la semejanza, lo representativo, lo narrativo o lo natural. Digamos que una lógica antirrealista sitúa la fuerza del arte sea del lado del gesto expresivo y la subjetividad pura, sea del lado de la abstracción y las idealidades geométricas. Desde luego, el gran modelo es aquí el devenir de la pintura, pero se encuentran equivalentes en música, en la escritura (centrar la creación literaria en el solo poderío de la lengua) y hasta en el cine o las artes coreográficas. La polémica más profunda de las vanguardias, que llega a la promoción de todo lo anteriormente tenido por feo, se despliega contra el axioma clásico que postula la existencia de formas más naturales, más apropiadas, más agradables que otras. Una vanguardia pretende romper con toda idea de vigencia de leyes formales de lo bello, deducidas del acuerdo entre nuestros receptores sensoriales y la expresión intelectual. Se trata de terminar con los retoños de la estética de Kant, que hacen de lo bello el signo de una armonía de nuestras facultades, sintetizada por su parte en un juicio reflexionante. Una vanguardia, aun cuando propicie ciertos dispositivos formales en desmedro de otros, sostiene *in fine* que toda disposición sensible puede producir un efecto artístico, si se sabe compartir su regla. No hay norma natural, sólo hay coherencias voluntarias que sacan partido del azar de las ocurrencias sensibles.

El resultado es que la ruptura proclamada afecta, no sólo un estado coyuntural de la producción artística, sino los grandes dispositivos formales que alcanzaron poco a poco una posición de hegemonía en la historia artística de Europa: la tonalidad en música, la figuración en pintura, el humanismo en escultura, la inteligibilidad sintáctica inmediata en poesía, etc. Por eso, las vanguardias no son exclusivamente "escuelas" estéticas, se convierten en fenómenos societales, referencias de opinión, contra

las cuales se desatan violentas polémicas, mucho más allá de las citas de las obras o el conocimiento de los escritos teóricos. Es que una vanguardia afirma, a menudo en los términos más vehementes, rechazar el consenso sobre lo que autoriza o no un juicio de gusto, y se postula como excepción de las reglas habituales de circulación de los "objetos" artísticos.

Para mantenerse firmes en las tempestades de opinión que desencadenan, las vanguardias siempre están organizadas. "Vanguardia" quiere decir grupo, aun cuando esté reducido a unas pocas personas, y grupo que da a conocer su existencia y su disidencia, que publica, actúa y está animado por fuertes personalidades poco propensas a compartir su poder. Así ocurrió de manera ejemplar, y para limitarnos a Francia, con el surrealismo bajo la férula de André Breton y con su descendiente, el situacionismo, liderado por Guy Debord.

Esta dimensión organizada, y con frecuencia vigorosamente sectaria, teje ya un lazo, al menos alegórico, entre las vanguardias artísticas y la política (en la cual, por lo demás, los partidos comunistas también se presentan como vanguardia de las masas populares). Hay en las vanguardias una agresividad, un elemento provocador, una afición por la intervención pública y el escándalo. La organización casi militar de la batalla de *Hernani*, orquestada por Théophile Gautier, habría de ser un anticipo bastante bueno de las prácticas vanguardistas del siglo XX. El arte, para las vanguardias, es mucho más que la producción solitaria de obras geniales. En él se juegan la existencia colectiva, la vida. El arte no se concibe sin una violenta militancia estética.

Pues las vanguardias, en efecto –y tal es su manera de dar cabida a la novísima pasión de lo real–, sólo conciben el arte en presente y quieren forzar el reconocimiento de ese presente. La invención es un valor intrínseco y la novedad es deleitosa de por sí. Lo antiguo y la repetición son aborrecibles, y por eso la ruptura absoluta es saludable: la ruptura que limita las consecuencias al mero presente. Entre las vanguardias predomina esa interpretación de la sentencia de Rimbaud: "Hay que ser absolutamente moderno". El arte no es en esencia una producción de

eternidad, la creación de una obra cuyo juez será el futuro. La vanguardia tiene la ambición de que haya un presente puro del arte. No hay que esperar. No hay posteridad sino un combate artístico contra la esclerosis y la muerte, aquí y ahora, y la victoria es imperiosa. Y como el presente está bajo la amenaza constante del pasado y es frágil, es necesario imponerlo mediante la intervención provocadora del grupo, que asegura la salvación de lo efímero y del instante contra lo establecido e instituido.

Esta cuestión del tiempo del arte es antigua. Cuando Hegel, en sus lecciones sobre la estética, sostiene que el arte es en lo sucesivo una cosa del pasado, sólo quiere decir, no que ya no exista actividad artística, sino que el arte ha dejado de poseer el supremo valor del pensamiento, como lo poseía desde la época de los griegos. El arte ya no es la forma histórica privilegiada de presentación de la Idea absoluta. De ello se deduce, sin lugar a dudas, que las obras del pasado son insuperables, porque son adecuadas a un momento de la efectividad del Espíritu, meta que ninguna obra del presente, por más talento y hasta genio que muestre, está ya en condiciones de alcanzar.

Reconocemos aquí una concepción verdaderamente *clásica* del arte e incluso, dentro del clasicismo, la que enfrenta a antiguos y modernos. Prueba adicional, por si fuera necesario, de que la estética de Hegel no es romántica de manera alguna, y acaso ni siquiera moderna. Los grandes artistas franceses del siglo XVII ya están convencidos de que el gran arte pertenece al pasado y que la Antigüedad grecorromana produjo modelos inigualables. Si lo consideramos con mayor detenimiento, el verdadero sostén de ese clasicismo es el esencialismo. Hay una esencia de lo bello, distribuida por reglas en los diferentes géneros artísticos. El arte consumado es aquel que está a la altura de su propia esencia o da el más elevado ejemplo de lo que ese género es capaz. Con la salvedad de que aquello de que es capaz ya se ha apreciado y experimentado. Dar el ejemplo siempre es volver a darlo. Decir que el arte debe ser lo que es (efectuar su esencia), también es decir que debe devenir lo que ya tuvo la posibilidad de ser. No hay, a la postre, distinción alguna entre el futuro del arte y su pasado.

Las vanguardias, en este aspecto más románticas que clásicas, sostienen en general que el arte es el más alto destino de un sujeto y que su poder no ha llegado a manifestarse: la reacción clásica, justamente, le ha puesto obstáculos constantes. Entonces, en oposición a lo que dice Hegel, el arte es una cosa del presente, y lo es de manera esencial. Para las vanguardias, el hecho de que su tiempo sea el presente es mucho más importante que la ruptura con el pasado, que sólo es una consecuencia y no impide de ningún modo, como lo comprobamos con el surrealismo, la determinación en el pasado de una genealogía de las intensidades del presente (Sade, algunos románticos alemanes, Lautréamont...).

Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte.

La cuestión ontológica del arte en el siglo XX es la del presente. Y creo que este aspecto está ligado a la convicción, atestiguada con frecuencia, de que el siglo es un comienzo. El clasicismo también puede definirse como la certeza de que, en materia de arte, la cosa empezó hace mucho tiempo. La vanguardia dice: nosotros comenzamos. Pero la verdadera cuestión del comienzo es la de su presente. ¿Cómo sentimos, cómo nos damos cuenta de que comenzamos? La respuesta más habitual de las vanguardias a esta cuestión es que sólo la *intensidad* vital de la creación artística permite reconocer el comienzo. En el siglo XX, el arte es la constatación del comienzo como presencia intensa del arte, como su presente puro, como presentificación inmediata de su recurso. *El arte del siglo XX tiende a centrarse en el acto y no en la obra*, porque el arte, al ser potencia intensa del comienzo, sólo se piensa en presente.

La dificultad, bien conocida, es saber qué doctrina del tiempo, de la duración, envuelve la doctrina del comienzo como norma. Ronda la tesis de un comienzo perpetuo, que es una de las quimeras del siglo, y una quimera suicida, que muchos artistas pagaron con la vida. Pero hay otros problemas, en particular el

siguiente: si el comienzo es un imperativo, ¿cómo se distingue de un recomienzo? ¿Cómo hacer de la vida del arte una suerte de mañana eterno sin reinstaurar la repetición?

Como hemos visto en el poema frenético de Campos, estas cuestiones producen un desgaste fatal del comienzo. La consecuencia más mediocre o más comercial de ese desgaste es la necesidad de inventar de manera casi constante otra doctrina radical del comienzo, cambiar de paradigma formal, sustituir una vanguardia por otra, el suprematismo por el acmeísmo o el futurismo por el sensacionismo. Esta forma ramplona adoptó en las décadas de 1960 y 1970, sobre todo en Estados Unidos, el aspecto de una sucesión acelerada de "mutaciones" formales, de manera tal que la vida de las artes plásticas era una réplica de la vida de la moda vestimentaria. La forma elevada, que intenta preservar la intensidad presente del acto artístico, consiste en concebir la propia obra de arte como combustión casi instantánea de la potencia de su comienzo. La idea directriz es que comienzo y fin terminan por coincidir en la intensidad de un acto único. Como ya decía Mallarmé, "el drama se produce de inmediato, en el tiempo de mostrar su derrota, que se desarrolla de manera fulgurante". Esas "derrotas", que son la victoria del presente puro, singularizan por ejemplo las piezas de Webern, que durante algunos segundos rozan un silencio que las absorbe, o ciertas construcciones plásticas que sólo aparecen para borrarse, o algunos poemas devorados por el blanco de la página.

Como en ese caso las obras son inciertas, casi desvanecidas antes de nacer o más concentradas en el gesto del artista que en su resultado (así ocurre con la *action painting* en sus distintas formas), es preciso conservar su finalidad en la teoría, el comentario, la declaración. Es necesario guardar mediante la escritura la *fórmula* de esa pizca de real arrancado por la fugacidad de las formas.

Por eso proclamaciones y manifiestos son, a lo largo del siglo, actividades esenciales de las vanguardias. A veces se dijo que ésa era la prueba de su esterilidad artística. Como ven, ataco de falsedad esos desprecios retrospectivos. El manifiesto testimonia, al

contrario, una violenta tensión apuntada a someter a lo real todos los poderes de la forma y el semblante.

¿Qué es un manifiesto? La cuestión me interesa mucho más por la sencilla razón de que yo mismo escribí, en 1989, un *Manifeste pour la philosophie*. La tradición moderna del manifiesto queda establecida en 1848 con el *Manifiesto del Partido Comunista* de Marx. Parece innegable que el manifiesto es un anuncio, un programa. "Los proletarios no tienen nada que perder [...] más que sus cadenas. Tienen, en cambio, un mundo que ganar", concluye Marx. Ese "mundo que ganar" es una opción sobre el futuro. Lo programático no es, al parecer, del orden de la urgencia presente de lo real. Se trata de una finalidad, de las condiciones de lo que algún día sucederá, de una promesa. ¿Cómo entender que el imperativo del acto y del presente se haya inscripto en tantas proclamas y manifiestos? ¿Cuál es además esa dialéctica del presente y el porvenir, de la intervención inmediata y la anunciación?

Sin duda es hora de decir unas palabras sobre André Breton, a quien pertenece el texto del día que leeré dentro de un momento. ¿Quién más que él ató en el siglo las promesas del arte nuevo a la forma política del manifiesto? Para testimoniarlo basta mencionar, como es evidente, el primero y el segundo *Manifiestos del surrealismo*. Pero, de manera más insistente, todo el estilo de Breton se vuelca hacia la tormenta del futuro, la certeza poética de una *venida*: "La belleza será convulsiva o no será". ¿Dónde reside entonces esa belleza, cuyo atributo ("convulsiva"), como puede verse con claridad, es el de un real violentado, pero que, al margen del presente, queda pendiente de la alternativa "ser o no ser", así como Marx podía poner la historia humana frente al angustiante dilema de "socialismo o barbarie"? El genio de Breton se concentra a menudo en estas fórmulas, en las cuales la imagen muestra el peso de la urgencia, pero, al mismo tiempo, no se atestigua que la *cosa misma* ya esté allí. En el texto que voy a leer encontramos lo siguiente: "[La rebelión] es la chispa que busca el polvorín". La chispa es sin duda consumación del presente, pero ¿dónde está, entonces, el "polvorín" buscado? Lo-

calizado por la escritura, es el mismo problema, en este caso global, de la función de los manifiestos. ¿Dónde se sitúa el punto de equilibrio entre la presión de lo real, que es voluntad absoluta del presente, disipación de la energía en un solo acto, y lo que el programa, el anuncio, la declaración de intenciones suponen de espera y respaldo basado en el indiscernible futuro?

Mi hipótesis es que, al menos para quienes en el siglo son víctimas de la pasión por el presente, el manifiesto nunca es más que una retórica que sirve de refugio a algo distinto de lo que nombra y anuncia. La actividad artística real se mantiene siempre descentrada con respecto a los programas que proclaman con insolencia su novedad, así como todo lo que hay de inventivo en el pensamiento de Heidegger es ajeno al anuncio patético, y muy efectista, de una "inversión salvadora" o la venida poética y pensante de un Dios.

El problema es, una vez más, la cuestión del tiempo. El manifiesto es la reconstrucción, en un futuro indeterminado, de aquello que, por ser del orden del acto, de la fulguración fugaz del instante, no se deja nombrar en presente. Reconstrucción de algo para lo cual, atrapado en la singularidad evanescente de su ser, no conviene ningún nombre.

De Wittgenstein a Lacan, el siglo está recorrido por el enunciado "no hay metalenguaje". Lo cual quiere decir que el lenguaje está siempre anudado a lo real, de tal modo que ninguna tematización lenguajera secundaria de ese nudo es posible. El lenguaje *dice*, y ese "dice" no puede volver a decirse en ningún decir apropiado. Una lectura informada de los manifiestos y proclamas de las vanguardias debe hacerse siempre a partir del axioma: no hay metalenguaje apropiado a la producción artística. En cuanto una declaración atañe a esa producción, no puede capturar su presente y es muy natural, por lo tanto, que le invente un futuro.

Esa invención retórica de un porvenir de lo que está existiendo bajo las trazas del acto es, señalémoslo, algo útil y hasta necesario tanto en política y arte como en el amor, en el que el "te amo para siempre" es el manifiesto, evidentemente super rea-

lista, de un acto incierto. Cuando Lacan dice: "No hay relación sexual", quiere decir asimismo que no hay metalenguaje del sexo. Ahora bien, puede enunciarse como un teorema que donde no hay metalenguaje debe advenir una retórica proyectiva. Esa retórica da abrigo en la lengua a lo que tiene lugar, aunque sin nombrarlo ni aprehenderlo. El "te amo para siempre" es una figura retórica muy útil para la protección de los poderes activos del lazo sexual, aun cuando no tenga con éstos relación alguna.

Comprobar que ninguna de las promesas de un programa estético se ha cumplido es hacer una mala crítica de éste. Es cierto, las bellezas indiscutibles del arte poética de Breton no tienen nada de "convulsivo". En ellas se reconoce, más bien, la restauración de una lengua francesa olvidada, a la vez carnosa, llena de imágenes y muy sólidamente arquitecturada por una sintaxis oratoria. Pero *un programa no es un contrato ni una promesa*. Es una retórica que sólo mantiene con lo que ha sucedido efectivamente una relación de cobertura y protección.

Las vanguardias activaron en el presente las rupturas formales y produjeron de manera simultánea, en forma de manifiestos y declaraciones, la envoltura retórica de esa activación. Envolvieron el presente real en un futuro ficticio. Y dieron a esta doble producción el nombre de "nueva experiencia artística".

No habrá de sorprendernos, por lo tanto, la correlación entre obras evanescentes y programas rimbombantes. La acción real existe, siempre precaria y casi indistinguible, de modo que debe ser indicada y destacada por medio de fuertes proclamaciones, un poco a la manera del maestro de ceremonias del circo cuando amplifica el anuncio y hace batir el tambor para que una pirueta de la trapecista, muy difícil y novedosa, pero también muy fugaz, no pase inadvertida para el público.

En definitiva, todo esto apunta a dedicar las energías al presente, aun cuando la subjetivación de éste se enligue a veces en la retórica de la esperanza. Sólo la constatación de una fabricación del presente convoca a la gente a las políticas de emancipación o al arte contemporáneo. Y aun el futurismo, pese a su nombre, era una fabricación del presente.

Lo que caracteriza nuestra actualidad, que poco merece ser llamada, para retomar una expresión de Mallarmé, un "bello hoy", es la ausencia de todo presente, en el sentido del presente real. Los años posteriores a 1980 se asemejan a lo que el propio Mallarmé, justamente, dice de los años posteriores a 1880: "Falta un presente". Como los períodos contrarrevolucionarios se parecen entre sí mucho más que las revoluciones, no hay que asombrarse de que luego del "izquierdismo" de la década de 1960 se vuelva a las ideas reactivas posteriores a la Comuna de París. Es que el intervalo entre un acontecimiento de la emancipación y otro nos deja falazmente cautivos de la idea de que nada comienza ni va a comenzar, aun cuando estemos envueltos en una infernal agitación inmóvil. En consecuencia, hemos vuelto al clasicismo, sin tener los medios: todo está ya iniciado desde siempre y es *inútil* imaginar que fundamos a partir de nada y que vamos a crear un arte nuevo o un hombre nuevo.

Esto autoriza a decir, sin duda, que el siglo ha terminado, porque el arte del siglo XX, y lo que las vanguardias formalizaron a su respecto, puede definirse como la tentativa radical de un arte no clásico.

Algunos fundamentos subjetivados de ese no-clasicismo, algunos elementos de su programa y muchos ejemplos de su retórica protectora están contenidos en el texto de André Breton con el cual voy a concluir.

> Allí, en ese minuto desgarrador en que el peso de los sufrimientos padecidos parece devorarlo todo, el exceso mismo de la prueba ocasiona un cambio de signo que tiende a poner lo indisponible humano del lado de lo disponible y atribuir a este último una grandeza que no hubiera podido conocer sin ello [...]. Es preciso haber ido hasta el fondo del dolor humano, haber descubierto sus extrañas capacidades, para poder saludar con el don sin límites de sí mismo lo que vale la pena vivirse. La única desgracia definitiva que podría padecerse frente a tal dolor, por hacer imposible esa conversión de signo, sería oponerle la resignación. Cualquiera fuese la perspectiva en que frente a mí te valieras de las reacciones a las cuales te expuso la mayor desdicha que te haya sido posible concebir, siempre te vi poner el más

> alto acento sobre la rebelión. No hay, en efecto, mentira más descarada que la consistente en sostener, aun y sobre todo en presencia de lo irreparable, que la rebelión no sirve de nada. La rebelión se justifica por sí misma, con plena independencia de sus posibilidades de modificar o no la situación de hecho que la determina. Es la chispa en el viento, pero la chispa que busca el polvorín. Venero el fuego sombrío que arde en tus ojos cada vez que vuelves a tomar conciencia del daño insuperable que te han hecho, ese fuego que se exalta y se ensombrece aún más al recordar a los miserables sacerdotes que entonces trataron de acercarse a ti. Sé también que es ese mismo fuego el que tanto eleva para mí las llamas claras, y las enlaza en quimeras vivientes ante mis ojos. Y sé que el amor que ya sólo cuenta a ese extremo consigo mismo no se recupera y que mi amor por ti renace de las cenizas del sol. Por eso, cada vez que una asociación de ideas, traicionera, te devuelve a ese punto en que toda esperanza se desdijo un día para ti y, desde las alturas en que te encuentras entonces, amenaza, como flecha en busca del ala, precipitarte una vez más en el abismo, sintiendo yo mismo la vanidad de toda palabra de consuelo y teniendo por indigna cualquier tentativa de diversión, me convenzo de que sólo una fórmula mágica podría servir aquí, pero ¿qué fórmula sabría condensar en ella y devolverte al instante toda la fuerza de vivir, de vivir con toda la intensidad posible, cuando sé que esa fuerza volvió a ti tan lentamente? Aquella a la cual decido atenerme, la única mediante la cual juzgo aceptable hacerte regresar a mí cuando te inclinas de improviso hacia la otra pendiente, cabe en estas palabras con las que, cuando comienzas otra vez a desviar la cabeza, sólo quiero rozarte los oídos: *Osiris es un dios negro.*

Este bello texto, de una retórica amorosa arrebatada y oscura, contiene muchas máximas dignas de envolver los actos reales de una vanguardia, cualquiera sea su nombre. Se trata de un fragmento de *Arcane 17*, quizás el menos conocido de los trabajos en prosa de Breton, menos, en todo caso, que *Nadja* o *L'Amour fou*. Es un texto relativamente tardío, uno de los textos maduros, pero también vagamente desencantados, de la guerra y la posguerra (se publicó en 1944). Aunque el libro sólo contuviera el axioma que plantea la autosuficiencia de la rebelión y la indiferencia a la pragmática de los resultados, hoy merecería ser leído y releído.

Cuatro observaciones para sostener la lectura.

1. "El exceso mismo de la prueba ocasiona un cambio de signo."

El problema planteado desde el principio de este fragmento es el de las condiciones de un exceso afirmativo. ¿Cómo producir un exceso que se oriente hacia la intensidad de la vida, un "don sin límites", una "grandeza", "llamas claras" enlazadas en "quimeras vivientes"? Conocemos ahora la naturaleza de este problema. Se trata de saber cómo puede la vida *real* asegurar con su fuego la combustión creadora del pensamiento.

Sobre este punto, Breton sostiene una idea de apariencia dialéctica y filiación romántica: el único recurso está en ese *exceso negativo* que es el dolor. Una disposición creadora, sea vital o artística, debe ser la conversión de un exceso negativo en exceso afirmativo y un dolor insondable en rebelión infinita. Ella efectúa lo que Breton llama en un principio "cambio de signo" y luego "conversión de signo". Se trata, en verdad, de una inversión. No, sin embargo, bajo el efecto de una progresión dialéctica cuyo motor sea la contradicción, sino a la manera como una operación alquímica (conocemos la resonancia de este motivo en el conjunto de los surrealistas) conmuta los signos del plomo en los signos del oro.

Debe señalarse que Breton no dice que un exceso creador pueda producirse directamente a través de la negación de la vida corriente. No, es preciso que ya exista un exceso, justamente el "exceso mismo de la prueba". No hay alquimia capaz de cambiar el signo de los estados ordinarios y, a partir de un signo neutro, producir un exceso de encantamiento, una rebelión creadora. Sólo se puede pasar de un exceso sufrido, infligido, de un terrible signo negativo, de un signo *negro* (como el dios Osiris) a la posibilidad conquistada de saludar "lo que vale la pena vivirse". Ese paso es una operación a la vez voluntaria y milagrosa que invierte el signo del exceso, y a la que Breton da el nombre de "rebelión".

La lección capital de todo este planteo es que la capacidad de soportar los más terribles dolores es una virtud creadora, y nada valdría la pena si no estuviéramos *expuestos* al exceso. En esta idea

volvemos a encontrar el tipo particular de estoicismo que induce el deseo de arrebatar a la vida todo lo que ella tiene de intensidad. Y también el elogio paradójico de la pasividad creativa, que ya vimos especialmente en el poema de Pessoa. Pues la aceptación de la lección de lo que haya de peor es una condición de la intensidad vital. Es menester, por intermedio de un consentimiento rebelde, "haber ido hasta el fondo del dolor humano, haber descubierto sus extrañas capacidades", para poder restituir "toda la fuerza de vivir, de vivir con toda la intensidad posible". Cualquier afirmación debe conquistarse o *reconquistarse a partir de una exposición consentida* al signo negativo del exceso, y la pasividad riesgosa de una exposición a lo peor es el recurso más profundo de la vida afirmativa. La creación, en efecto, no puede ser más que un cambio de signo del exceso, y no la irrupción del exceso mismo. En ese sentido, y al trasladar las limaduras del espíritu del polo negativo al polo positivo, ella es, según otra imagen cara a Breton, una operación magnética. Operación que, al poner "lo indisponible humano del lado de lo disponible", *confronta al sujeto con su imposibilidad propia* y por lo tanto con su capacidad propiamente real.

2. "La rebelión se justifica por sí misma."

Cuando se experimenta lo negativo, "el peso de los sufrimientos padecidos", se propone la antinomia fundamental entre resignación y rebelión. En el exceso negativo, todo el problema consiste en saber para cuál de esas dos orientaciones nos elegirá la vida. En este punto la magia magnética y la voluntad son indiscernibles. "Rebelión" quiere decir que en el extremo experimentado del exceso negativo se mantiene la certeza de que se puede cambiar su signo. La resignación, por el contrario, es lisa y llana aceptación del carácter inevitable e insuperable del dolor. Y sostiene que sólo las palabras de consuelo se adaptan a él. Ahora bien, Breton considera esas palabras como lamentables "tentativas de diversión", por cuanto nada indica en ellas la posibilidad superviviente de la intensidad vital.

Viene a continuación el muy hermoso pasaje que afirma la completa suficiencia de la rebelión a la vida, pues no tiene nece-

sidad alguna de evaluarse por sus resultados. La rebelión es chispa vital (el presente puro, por lo tanto), "con plena independencia de sus posibilidades de modificar o no la situación de hecho que la determina". La rebelión es una figura subjetiva. No es el motor de un cambio de la situación, sino la apuesta de que es posible cambiar el signo del exceso.

En ese punto entra en escena el personaje de la resignación, que Breton denomina *el miserable sacerdote*. Su astucia lo lleva a no sostener directamente que la rebelión es mala. El "sacerdote" se vale de una voz insidiosa que es hoy la que murmura o vocifera por doquier, la voz de los políticos, ensayistas y periodistas. Esa voz demanda día tras día que la rebelión se evalúe según sus resultados y, de acuerdo con ese único criterio, se la compare con la resignación. Establece entonces, con un triunfo modesto, que para resultados objetivos comparables y muchas veces incluso inferiores, la rebelión es extremadamente costosa en vidas, dolores y dramas. Breton declara magníficamente que esa omnipresente voz "realista" no hace sino enunciar la "mentira más descarada", visto que la rebelión no mantiene relación alguna con la pragmática de los resultados.

Una de las poderosas formas de la pasión de lo real, de la acción pensada aquí y ahora, del valor intrínseco de la revuelta (véase el axioma de Mao: "Hacemos bien en rebelarnos"), habría de ser, hasta estos últimos años, el rechazo altivo a comparecer ante el tribunal tramposo de los resultados económicos, sociales, "humanos" y otros. En el fondo del alegato realista del sacerdote no hay más que el deseo reactivo de forzar a los sujetos a elegir el plato de lentejas que se les sirve como contrapartida de su resignación.

Si el siglo ha sido nietzscheano fue también porque vio en el sacerdote mucho más que un funcionario de las religiones establecidas. Es sacerdote quien deja de considerar la rebelión como un valor sin condiciones, y lo es quien pondera cualquier cosa según sus resultados "objetivos". En este fin de siglo el sacerdote, ¡ay!, está en todas partes.

3. "Mi amor por ti renace de las cenizas del sol."

El siglo ha sido un gran siglo de promoción del amor como figura de verdad, lo cual es muy diferente de la concepción fatalista y fusional del romanticismo tal como se inmortalizó en el *Tristán e Isolda* de Wagner. El psicoanálisis no tuvo poco que ver en esa transformación, al igual que las oleadas sucesivas de la lucha por los derechos de la mujer. La apuesta crucial es pensar el amor, no como destino, sino como encuentro y pensamiento,[2] devenir igualitario disimétrico, invención de sí.

El surrealismo fue una etapa de esa reconstrucción del amor como escena de verdad, el amor como procedimiento para una verdad de la diferencia.[3] Sólo una etapa, pues el surrealismo aún está aprisionado en mitologías sexuales que evolucionan alrededor de una femineidad misteriosa y fatal, la que se pasea por las calles de la metrópoli desnuda bajo un abrigo de pieles. Deriva de ello una visión muy unilateralmente masculina, cuyo clásico reverso es el elogio hiperbólico de la Mujer. En el texto citado, cuando se venera "el fuego sombrío que arde en tus ojos", se deja oír algún indicio de una idolatría más estética que amorosa. Sin embargo, el surrealismo, y en especial Breton, hicieron algo más que acompa-

2. Entre los filósofos contemporáneos, uno de los que mejor meditan sobre el amor en su vínculo menos con el sexo que con la carne es sin ninguna duda Jean-Luc Nancy. Por lo demás, en lo concerniente a muchas otras cuestiones este autor se pregunta, con agudeza, pero también con el tipo de ponderación ecuánime que distingue su estilo, dónde nos encontramos en este fin de siglo. Propongamos leer entonces, sin más demora, la recopilación *Une pensée finie*, París, Galilée, 1990 [trad. cast.: *Un pensamiento finito*, Barcelona, Anthropos, 2002].

3. Toda una vertiente de la obra de Jacques Derrida gira no sólo en torno del sentido destinal que debe darse a la diferencia (son bien conocidos sus aportes cruciales de la década de 1960 sobre este punto; léase o reléase *L'Écriture et la différence*, París, Seuil, 1979 [trad. cast.: *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989]), sino, de manera cada vez más insistente –al extremo de suscitar sospechas acerca de alguna virtualidad "religiosa" en el laberinto actual de su pensamiento–, de la desconexión entre la diferencia y la alteridad (del Otro), punto en el cual Emmanuel Lévinas es el interlocutor obligado, y la sexuación, una matriz inagotable.

ñar el movimiento en virtud del cual las mujeres subían al escenario del amor como las masas habían subido al escenario de la historia: para convertirse en sujetos de una verdad. Cuando Breton escribe que "el amor que ya sólo cuenta a ese extremo consigo mismo no se recupera", dice algo esencial. El amor ya no puede ser fusión mística, conjunción astral, proposición al hombre de un Eterno femenino, ni siquiera para llevarlo "a lo alto".[4] Es una aventura dual del cuerpo y el espíritu, experiencia y pensamiento de lo que es lo Dos, mundo refractado y transfigurado en el contraste. Un mundo del cual no hay recuperación.

En el fondo, al enlazar el amor con la antidialéctica del exceso, Breton lo incluye entre los recursos pensantes de la vida, en la apuesta de la intensidad. Por ello, como nuestro texto lo testimonia, es indudable que hoy corresponde más a una mujer ser la heroína indiscutible y acabada de esa apuesta.

4. Como balance de cierto siglo XVIII (incluyendo en él a Napoleón) que vivió la invención sexual de la Mujer, el viejo Goethe concluye de este modo el *Segundo Fausto* (en la agradable traducción arcaica –¡1875!– de Henri Blaze):

Le temporel et le périssable
Ne sont que symboles.
Ce qui fait défaut est ici parvenu.
L'inexplicable
Est accompli,
L'irracontable.
L'éternel féminin
Nous attire au ciel.

Lo temporal y lo perecedero
No son sino símbolos.
Lo que falta helo aquí arribado.
Lo inexplicable
Se ha cumplido,
Lo inenarrable.
El eterno femenino
Nos atrae al cielo.

4. “Sólo una fórmula mágica podría servir aquí.”

He dicho que la potencia del acto, lo real del presente puro, prohibían la nominación y legitimaban la envoltura “a distancia” en proclamas y manifiestos. De todos modos, también debe aludirse a los intentos de las vanguardias y sus artistas de ajustar directamente al acto creador un concentrado nominal de su poder. Es esto lo que desde Rimbaud podemos llamar la “fórmula”, en el sentido que le da este autor cuando escribe: “He encontrado el lugar y la fórmula”. Y también, desde luego, en el sentido de la “fórmula mágica”, la que tiene la capacidad de abrir todos los lugares secretos (“¡Sésamo, ábrete!”).

Para la mujer devastada, que en virtud de la rebelión consecutiva a la desdicha absoluta está expuesta a “precipitar[se] una vez más en el abismo”, el amor inspira a Breton una fórmula, la única digna, la única que no es un consuelo, es decir, una invitación a la resignación: “Osiris es un dios negro”. Esta fórmula concentra la idea de que toda metamorfosis, todo renacimiento, toda divinización secundaria, tienen como condición una actitud de firmeza frente a los más terribles ensombrecimientos de la vida. En la fórmula se conjugan la donación primera del exceso en su forma negativa, las fuerzas instantáneas de la creación rebelde y la elevada lengua de los manifiestos.

Pues la fórmula es eso: el punto supuesto de conjunción entre el acto en presente y el porvenir que el programa envuelve. En política, todo el mundo sabe que la fórmula es la consigna, cuando ésta se apodera de la situación y millares de personas en marcha la hacen suya. Cuando se la encuentra, ya no se puede distinguir entre el cuerpo material y el espíritu de invención que lo habita, y uno es como Rimbaud –otra vez él– al final de *Una temporada en el infierno*: “Me será dado poseer la verdad en un alma y un cuerpo”. Para Breton, la fórmula da su nombre al cambio de signo, al pasaje rebelde del dolor a la intensidad afirmativa de la vida. Una buena parte de las empresas del siglo, tanto políticas como artísticas, se consagraron a hallar la fórmula, punto ínfimo de enganche en lo real de lo que anuncia su novedad, estallido en la lengua a través del cual una palabra, una sola, es lo mismo que un cuerpo.

En el colmo de su concentración, el arte del siglo –pero también, de acuerdo con sus propios recursos, todos los procedimientos de verdad– apunta a conjugar el presente, la intensidad real de la vida, y el nombre de ese presente dado en la fórmula, que también es siempre la invención de una forma. El dolor del mundo se transforma entonces en alegría.

Producir una intensidad desconocida, contra un fondo de dolor, mediante la intersección siempre improbable de una fórmula y un instante: tal es el deseo del siglo. Por eso, y a despecho de su crueldad multiforme, éste logró ser, por sus artistas, sus sabios, sus militantes y sus amantes, la Acción misma.

12
LO INFINITO

28 de marzo de 2000

1. ANALOGÍAS DE LA MAÑANA

¿Cómo pensar, cuando estamos hoy tan lejos, el lazo íntimo existente durante todo el siglo entre el arte y la política? Ese lazo no es sólo, y ni siquiera principalmente, el que sometió el arte a la política, incluso a políticas oficiales y en definitiva a censuras de Estado. No siempre se trata –a decir verdad, las más de las veces sólo se trata de manera indirecta y secundaria– de las diatribas de Zhdanov contra el arte burgués decadente (en rigor, la totalidad del arte contemporáneo) o de las conversaciones de Mao, en Yenán, sobre el arte y la literatura. La tesis más significativa, sostenida fundamentalmente en Occidente, y promovida en particular por las corrientes más innovadoras y activistas, es la de un valor y una capacidad de influencia política del propio arte. Las vanguardias llegaron a decir con frecuencia que había más política en las mutaciones formales del arte que en la política "propiamente dicha". Ésa era todavía la convicción del grupo Tel Quel en la década de 1960. Y algunos escritos de Jacques Rancière son hoy un eco sofisticado de esa idea.[1] ¿Por qué fue posible este tipo de afirmación en las operaciones creadoras del siglo?

1. En esta línea de pensamiento (que en Rancière duplica y matiza la línea arqueológica obrera, pero sigue inmersa en el siglo XIX) citaremos ante todo la edi-

Una primera observación, totalmente descriptiva, puede encadenar esta clase con la anterior. Es innegable que, entre las escansiones importantes del siglo, debemos incluir la aparición de grupos que se conciben de manera explícita como poético políticos. Esos grupos afirman que en ellos hay identidad entre una escuela de creación artística y una organización que posee y lleva a la práctica las condiciones intelectuales de una ruptura política. En el calificativo "poético político" se entenderá "poético" de manera amplia, como designación de un tipo de estética subjetiva de la emancipación. Los surrealistas, los situacionistas y por último el grupo de la revista *Tel Quel* ejemplifican respectivamente en las décadas de 1920 y 1930, de 1950 y de 1960 y 1970 esa vocación de hacer indiscernibles el arte y la política.

Del hecho de que toda política se resuelve en acciones colectivas discutidas y decididas en reuniones se deduce que las iniciativas poético políticas no pueden ser la obra exclusiva de artistas independientes; también deben ser la resultante de reuniones y decisiones colectivas. En el mundo de los artistas, como en el mundo de los pequeños grupos políticos, para no mencionar las escuelas de psicoanálisis, este aspecto de las cosas no deja de estar acompañado por un gran furor divisionista, diatribas incesantes contra tal o cual y protocolos de exclusión.

Sería muy interesante estudiar la cuestión institucional de la exclusión, como práctica fundamental de todos los grupos más o menos inventivos del siglo, se trate de vastas potencias estatales, como muchos partidos comunistas, o de muy pequeños agrupamientos estéticos, como los situacionistas. Al parecer, la convicción –grave, en resumidas cuentas– de que se va a tocar lo real provoca una febrilidad subjetiva extrema, una de cuyas manifestaciones es la designación permanente de herejes y sospechosos.

---

ción del muy notable seminario dirigido por este autor y que llevaba, como el libro que reúne sus ponencias, el significativo título de *La Politique des poètes*, París, Albin Michel, 1992. Pero también es preciso mencionar, esta vez consagrado especialmente a la prosa, el pequeño libro *La Parole muette*, París, Hachette, 1998.

Esta depuración crónica dista mucho de haber sido patrimonio exclusivo de los stalinistas. Personalidades tan diversas como Freud, André Breton, Trotsky, Guy Debord y Lacan sustanciaron duros procesos por desviación y estigmatizaron, excluyeron o erradicaron a numerosos herejes.

La exclusión está seguramente ligada a la dificultad de determinar los criterios de la acción legítima, cuando su piedra de toque es la subversión real. Todo empuja entonces a la identificación negativa a la que ya me referí: la esencia de lo Uno está en lo Dos y la seguridad de la propia unidad sólo se obtiene en la prueba de la división. De allí la solemne puesta en escena de las escisiones y exclusiones. Una de las grandes máximas del Partido Comunista Francés [PCF] en su alta época stalinista –la única, para ser sinceros, en la que ese partido mediocre *significó* al menos algo– era que uno no dejaba el partido: se lo excluía de él. No podemos liberarnos sin más de lo real si lo hemos tocado. Es él el que nos juzga indignos de su contacto. Otra manera de decir, como vimos que lo hacía Brecht: "No te separes de nosotros".

A decir verdad, interrogarse sobre la frecuencia de las exclusiones y escisiones en los grupos poético políticos equivale a poner el acento en la palabra "política". En definitiva, ¿qué designa en el siglo esta palabra, para que pueda transferirse a los imperativos del arte la tradicional violencia de los conflictos de poder? El término "política" tiene una historia, y debemos postular que el siglo reinventó su significación. Cuando se atribuye al arte una vocación política, ¿qué quiere decir "política"? Desde la década de 1920, la palabra se dilata al punto de designar, de manera vaga, toda ruptura radical, cualquier apartamiento del consenso. "Política" es el nombre común para aludir a una ruptura colectiva reconocible. En ese sentido, cabe imaginar por qué hay innumerables grupos "políticos", tanto artísticos como psicoanalíticos, teatrales o cívicos, poéticos o musicales, y por qué se ha llegado a sostener, como sucedió después de mayo de 1968, que "todo es político", en especial la sexualidad. "Política" nombra el deseo del comienzo, el deseo de que algún fragmento de lo real se exhiba por fin sin miedo ni ley, gracias al solo efecto de la invención hu-

mana, la artística, por ejemplo, la erótica o la de las ciencias. La conexión arte/política es incomprensible si no se da a la palabra "política" ese sentido dilatado y subjetivado.

Sin embargo, por transformada que esté, la palabra "política" siempre remite, en última instancia, a la política profesional, la relativa al poder, al Estado, y tanto más cuanto que los términos "rebelión", "revolución" y "vanguardia" se reparten entre el arte como política y el arte político (fue Lenin quien dijo que la insurrección era un arte). El peligro radica entonces en transformar la vocación política del arte, que es su vocación por el comienzo real, en sometimiento oportunista al partido o al Estado. Dos procesos se entrelazan: un proceso interno del arte, tocante a la ruptura, la pasión de lo real como mañana del ser tal como se inventa en la activación de las formas, y un proceso externo, referido a la posición del arte y los artistas con respecto a políticas efectivas y organizadas, sobre todo las políticas revolucionarias, que también hablan de la ruptura y la mañana, pero lo hacen en nombre de un infinito colectivo que las más de las veces se presenta como trascendente a todas las rupturas particulares. Es inevitable entonces indagar sobre la cuestión del grado de autonomía de las revoluciones artísticas, y por lo tanto de las vanguardias del arte, con respecto a la revolución política y en consecuencia al partido que es su dirigente, o al menos el garante de su posibilidad. Para quienes aceptan razonablemente la inclusión de unas en la otra, hay momentos en que la libertad absoluta reivindicada por el arte se convierte en sumisión absoluta a las directivas del partido. Este enigma dialéctico no es más que una de las síntesis disyuntivas en las cuales se concreta durante el siglo la pasión de lo real. No es una contradicción formal. Entre el Louis Aragon surrealista que difunde a escondidas la ensoñación pornográfica de *Le Con d'Irène*, el que más adelante dice del ícono femenino:

Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire
J'ai vu tous les soleils y venir se mirer
S'y jeter à mourir tous les désespérés
Tes yeux sont si profonds que j'y perds la mémoire

Tus ojos son tan profundos que al inclinarme a beber
He visto a todos los soles acudir a reflejarse en ellos
Y lanzarse a la muerte a todos los desesperados
Tus ojos son tan profundos que en ellos pierdo la memoria.

y el mismo Aragon que, con referencia al socialista Léon Blum, declara: "¡Hagan fuego contra el oso amaestrado de la socialdemocracia!"; que vela por la ortodoxia literaria de conformidad con las directivas de Zhdanov, o escribe un extraño poema sobre el retorno a Francia de Maurice Thorez, secretario general del PCF, luego de una larga estadía en un hospital soviético, un poema tan obsequioso como lírico: "Y el maquinista detiene su máquina, él vuelve, él vuelve..."; entre esos "dos" Aragon, no debe postularse la existencia de esquizofrenia, a pesar de lo que él mismo, en el ocaso de la vida, procuró hacer creer. Está la paradoja real de momentos de indiscernibilidad entre la creación y la obediencia, y otra paradoja, tal vez una variante de la primera, la de la subsunción del espíritu de revuelta e invención por la necesidad de disolver el "yo" en un "nosotros" a veces poco seguro de la libertad colectiva que presuntamente debe organizar. Y también está la confusión, mucho más corriente, entre el gusto ácido de la revuelta y el sabor, un poco más grasoso, del poder sobre otro.

Por medio de esas paradojas, e incluso de esas confusiones, avanzó la idea de que, a la larga, no se podía, sin dejar escapar sus consecuencias singulares, llamar "política" toda promesa de una mañana del pensamiento. La revancha de lo real sobre una aprehensión *demasiado unificada* de su fragmentación consistió en que ni el arte de vanguardia ni la política revolucionaria fueran los beneficiarios de su proclamada fusión. Hoy sabemos que son dos procedimientos de verdad distintos, dos confrontaciones heterogéneas de la invención pensante de las formas y la indistinción de lo real. Sólo lo sabemos, sin embargo, gracias a haber repensado el destino de las vanguardias y saludado para siempre su espléndida y violenta ambición.

Además, en el momento mismo de los grupos poético políticos, la verdadera esencia de la "fusión" radicaba en servir de

vector a una cuestión más antigua y propia de las verdades del arte, la cuestión de la objetividad artística, la cuestión de lo que producen las artes.

2. INFINITO ROMÁNTICO, INFINITO CONTEMPORÁNEO

En uno u otro momento, todos los artistas contemporáneos se vieron obligados a interrogarse sobre la noción misma de obra. Por la razón que ya hemos mencionado: la primacía del acto, lo único a la medida del presente real. Muy tempranamente se criticó, por ejemplo, la finitud y la inmovilidad del cuadro, su exposición inactiva, su objetividad comercial. En nuestros días se lo reemplaza a menudo por "instalaciones" efímeras. Así como en política la idea de producir una comunidad ideal ha sido abandonada, de modo que Blanchot o Jean-Luc Nancy meditan sobre la comunidad "desobrada" y Giorgio Agamben sobre la comunidad "que viene", en arte se planteó que lo importante era el acto y hasta el gesto, y no el producto. Lo cual converge, después de todo, con la crítica del fetichismo del resultado, que yo mismo he formulado. En su forma más radical, la orientación hacia un desobramiento del arte sostiene que este mismo, como actividad independiente, debe desaparecer y realizarse como vida. Este hiperhegelianismo propone superar el arte en una estetización de lo cotidiano. Con la condición de que ese devenir-arte de la vida fuera inmanente y estuviera intensamente subjetivado, y jamás propuesto como espectáculo, el planteo constituía una de las orientaciones fundamentales del situacionismo. Las películas de Guy Debord, y sobre todo la muy atractiva *In girum imus nocte et consumimur igni*, intentan ser a la vez actos, incluso destructores, y los manifiestos de esos actos; enunciar el fin del cine como producción de espectáculos y realizar ese fin en filmes que sean no-filmes (en realidad sólo son, asunto ya considerable, bellas meditaciones nostálgicas; pero eso es otra historia).

Esa discusión torturada y que nunca llega realmente a una conclusión sobre la inutilidad de las obras y la puesta en escena

de los actos es a mi juicio, tanto en arte como en otros ámbitos, uno de los avatares de una tarea que el siglo se fijó y no pudo llevar a buen puerto: la de encontrar los medios de una ruptura decisiva con el romanticismo.

¿Cuál es el tormento del siglo? Proponerse terminar con el romanticismo del Ideal, atenerse a lo abrupto de lo efectivamente real, pero hacerlo con medios subjetivos (el entusiasmo sombrío, el nihilismo exaltado, el culto de la guerra) que aún son y seguirán siendo románticos.

Esto ayuda a comprender las incertidumbres del siglo, así como su ferocidad. Todo el mundo dice: "¡Basta de soñar y cantar el Ideal! ¡A la acción! ¡Hacia lo real! ¡El fin justifica los medios!", pero la relación exacta, en esta subjetividad tensa, entre la finitud de los deseos y la infinitud de las situaciones, sigue marcada por una exageración romántica. En el antirromanticismo del siglo se discierne, sobre la base de la persistencia del elemento romántico, algo rabioso, un encarnizamiento de la acción contra sí misma y de todos contra todos, que perdurará hasta que, por obra del cansancio y la saturación, se establezca la presunta paz apesadumbrada de nuestros días.

Pero, en definitiva, ¿qué es el romanticismo? Dos cosas, delicadamente articuladas en las obras y las proclamas.

a) El arte es el descenso de lo infinito del Ideal a la finitud de la obra. El artista, exaltado por el genio, es el mediador sacrificial de ese descenso. Transposición del esquema cristiano de la encarnación: el genio presta al Espíritu las formas de las que es dueño, a fin de que el pueblo pueda reconocer su propia infinitud espiritual en la finitud de la obra. Como en definitiva es esta última la que atestigua la encarnación de lo infinito, el romanticismo no puede ahorrarse su sacralización.
b) El artista eleva la subjetividad al plano de lo sublime al verificar que ella tiene el poder de ser mediadora entre el Ideal y la realidad. Así como la obra es sagrada, el artista es sublime. Damos aquí el nombre de "romanticismo" a una religión es-

tética, o bien a lo que Jean Borreil llamaba advenimiento del artista rey.[2]

Terminar con el romanticismo en el arte equivale, entonces, a desacralizar la obra (que llegará hasta su repudio en beneficio del *ready made* de Duchamp o de las instalaciones provisorias) y destituir al artista (que llegará hasta propiciar la dispersión del acto artístico en la vida común y corriente). En ese sentido, el siglo XX fue sin duda el primero en atribuirse como objetivo un arte ateo, un arte realmente materialista, y eso es lo que hace de Brecht, quizás el artista dotado de la conciencia más brutal de ese propósito, uno de sus actores privilegiados. ¿Por qué, entonces, los artistas, los filósofos y los ensayistas permanecen con tanta frecuencia en el elemento de lo que combaten? ¿Por qué se valen aún tanto del *pathos* romántico? ¿Por qué la prosa de Breton y la de Debord, para no decir nada de la de Malraux en sus escritos sobre el arte, la de Heidegger cuando confía a los poetas la custodia del ser o la de René Char, ese poeta talentoso que a veces se toma por Heráclito, por qué todas esas retóricas están, en el fondo, tan cerca de la de Hugo, incluida la intrigante puesta en escena de una *postura* sublime del pensador artista que medita sobre la historia?

Ocurre que se trata de lo infinito, y esta cuestión, en cuanto a su nudo con la cuestión de lo real, dista de haber alcanzado en el siglo una dilucidación capaz de autorizar una salida serena del romanticismo. Digamos que las lecciones fundamentales de Cantor, profeta aislado y estremecido de una concepción íntegramente laicizada de lo infinito, todavía están lejos, aun hoy, de penetrar en el discurso dominante de la modernidad artística.

2. Desaparecido de manera demasiado prematura, Jean Borreil había consolidado su originalidad en la exploración de los grandes arquetipos salidos, en la unión de los efectos societales y las creaciones literarias, de lo que podríamos llamar discurso de las artes. Su libro de síntesis es *L'Artiste-roi. Essais sur les représentations*, París, Aubier, 1990. [El libro está firmado con el seudónimo de Joan Borrel (n. del t.)].

¿Cómo puede el arte asumir la finitud obligada de sus medios e incorporar a la vez a su pensamiento la infinitud del ser? El romanticismo propone decir que el arte es precisamente la llegada de esa infinidad al cuerpo finito de la obra. Pero sólo puede hacerlo al precio de una especie de cristianismo generalizado. Si se quiere romper con esa religiosidad latente, es importante encontrar otra articulación de lo finito y lo infinito. El siglo no fue capaz de hacerlo de manera verdaderamente colectiva y programática, y osciló entonces entre el mantenimiento de una subjetividad romántica que posee en sí lo infinito, al menos como programa de emancipación, y el sacrificio integral de lo infinito, que en realidad es liquidación del arte como pensamiento. El tormento del arte contemporáneo con respecto a lo infinito lo sitúa entre un forzamiento programático en el cual reaparece el *pathos* romántico y una iconoclastia nihilista.

Ningún verdadero artista, sin embargo, es reducible a los callejones sin salida colectivos, aun cuando comparta públicamente sus enunciados. Su obra traza un camino medio entre romanticismo y nihilismo, y reinventa en cada oportunidad una idea original de lo infinito real, aunque pocas veces sea explícita. Esa idea equivale a tomar lo infinito como si no fuera otra cosa que lo finito mismo, dado que se lo piensa, no en su finitud objetiva, sino en el acto del cual resulta. No hay infinito separado o ideal. Hay una forma finita que, tomada en la animación de su acto, es lo infinito del que el arte es capaz. Lo infinito no se captura *en* la forma, *transita por ella.* La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es *lo que adviene.*

El arte del siglo XX –no en las declaraciones de las vanguardias, sino en su proceso concreto– está marcado por una constante inquietud formal, una total imposibilidad de mantener una doctrina de los agenciamientos locales, y ni siquiera de las macroestructuras. ¿Por qué? Porque la forma es tránsito del ser, superación inmanente de su propia finitud y no mera virtualidad abstracta para un descenso del Ideal, bajo cuya presión no tendría más que "mover" los dispositivos establecidos. No puede

haber más, justamente, dispositivo establecido. Sólo hay la *multiplicidad de las formalizaciones.*

Los comentaristas, en su mayoría partidarios de la actual Restauración –que también es sin lugar a dudas una reacción artística, cuyo alfa y omega es la siniestra manía anticuaria de las interpretaciones "barrocas" de cualquier música–, sostienen a menudo que "el arte contemporáneo" (curiosa expresión, cuando se sabe que a veces se trata de obras, como las de Schoenberg, Duchamp o Malevich, que tienen alrededor de un siglo) ha sido "dogmático" y hasta "terrorista". Bien pueden llamar terror la pasión de lo real, lo admito, pero cuando denuncian la obstinación en apriorismos formales cometen una burrada espectacular. El siglo está marcado, al contrario, por una variabilidad sin precedentes de los imperativos de construcción y ornamentación, porque no está interpelado por el lento movimiento histórico del equilibrio de las formas, sino por la urgencia de tal o cual formalización experimental.

El arte estigmatizado por los restauradores quiere a la vez desbaratar la encarnación, la figura cristiana de la finitud de la obra, y mantenerla como soporte de una apertura de la forma en que lo infinito adviene *como desencarnación*. La visión más radical es, por supuesto, la de la sustitución de la objetividad de la obra por precariedades acontecimentales, agenciamientos formales destinados a ser desinstalados y hasta *happenings* coextensos con su duración. También se recurre a la improvisación en todas sus modalidades porque disipa los límites de la forma, impide preverla e incluso fijarle puntos de referencia estables. Ésa es la razón, además, por la cual el jazz, esa asombrosa escuela de improvisación, es realmente un arte del siglo.

Instalaciones, acontecimientos, *happenings*, improvisaciones: todo orienta la búsqueda hacia una suerte de teatralidad generalizada, porque el teatro siempre se hizo cargo de que era un arte precario, artesanal, ligado a innumerables contingencias públicas.[3]

3. La exploración de todo lo que el siglo debe al teatro, y de los incontables

Que lo infinito, con una forma parcial pero rigurosamente decidida, pueda ser la resultante de un azar escénico: tal es el ideal del siglo. Y tal es su directiva para salir, con dificultad, del romanticismo. Es el ideal de una *formalización materialista.* En ella, lo infinito procede *directamente* de lo finito.

El filósofo señala que con respecto a este punto, como en lo concerniente al motivo del "fin del arte", el siglo mantiene una discusión con Hegel. Esta vez, sin embargo, en una proximidad inconsciente y no de acuerdo con una referencia obsesionante pero conflictiva.

Para juzgar esa proximidad es preciso leer, en la sección "La cantidad" de la *Lógica*, el desarrollo titulado "Infinitud cuantitativa". Me remito a la traducción francesa de P.-J. Labarrière y Gwendoline Jarczyk. La definición sintética propuesta por Hegel (hablo aquí su lengua) es que la infinidad (del *quantum*) adviene cuando el acto de salir de sí se retoma en sí mismo. Hegel agrega que en ese momento lo infinito excede la esfera de lo cuantitativo para devenir cualitativo, deviene una "cualidad pura de lo finito mismo". En suma: lo infinito, de acuerdo con su concepto real propuesto –según yo sostenía– por el arte contemporáneo, es una *determinación cualitativa de lo finito.* Pero ¿en qué condiciones? En este punto nos es útil el análisis hegeliano.

Hegel parte de la constatación de que lo finito, tomado en su realidad concreta, siempre es, como toda categoría concreta, un devenir, un movimiento. Y el hecho de ser repetitivo asigna ese movimiento a la finitud. Es finito lo que sólo sale de sí para permanecer en sí. "Salir de sí" (*das Hinausgehen*) es el nombre que le da Hegel. Lo finito es lo que sale de sí *en sí mismo*, es decir,

---

lazos, a veces infinitamente sutiles, que asocian este arte a las diferentes formaciones intelectuales del siglo, se lleva a cabo de manera ejemplar en los libros y artículos de François Regnault. Comiéncese entonces por *Le Spectateur*, París y Nanterre, Beba/Théâtre des Amandiers/Théâtre national de Chaillot, 1986. Luego, para verificar que los axiomas de Regnault permiten crear un nuevo pensamiento de la historia del teatro, léase *La Doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français*, París, Hatier, 1996.

aquello que, al salir de sí para producir lo Otro, se mantiene en el elemento de lo Mismo. En lugar de una alteración de sí, hay una iteración.

Me parece muy profunda la idea de que la esencia de lo finito no es el confín, el límite, que son intuiciones espaciales vagas, sino la repetición. Freud y luego Lacan asignarán a la "compulsión a la repetición" la finitud del deseo humano, cuyo objeto vuelve siempre al mismo lugar.

Hegel prosigue entonces planteando que el salir de sí como serie repetitiva, estancamiento de la salida de sí en lo Mismo, es el "mal infinito" (*das schlechte Unendliche*), aquel que, por ejemplo, hace que después de un número haya otro número y así sucesivamente "al infinito". El mal infinito representa la esterilidad repetitiva del salir de sí. En ese sentido, no es otra cosa que lo finito mismo, en su determinación negativa (la repetición).

En este punto el análisis de Hegel efectúa un viraje. Hasta ahora hemos considerado el salir de sí, que es el ser concreto de lo finito, únicamente *en su resultado*: la esterilidad repetitiva, la iteración, la insistencia de lo Mismo. Sin embargo, constata Hegel anticipándose a los artistas de nuestros días, podemos intentar aprehender y pensar ese salir de sí, ya no en su resultado, que no es más que "un mal infinito", sino *en su acto*. Aquí es preciso distinguir y tratar de separar el acto y el resultado, la esencia creadora del salir de sí y el fracaso de la creación. O, diríamos hoy, el gesto y la obra. El hecho de que un acto sea estéril no nos dispensa de pensarlo *como tal*. Hegel descubre entonces que algo es *realmente infinito* en el "mal infinito", a saber, el acto de salir de sí, en cuanto se logra desvincularlo de la repetición. En la lengua hegeliana, esa desvinculación de la repetición y por lo tanto del resultado se dice "retomar en sí mismo". Contra la tiranía del resultado objetivo, la "recuperación en sí mismo" del acto de salir de sí permite pensar el fondo "subjetivo" de lo finito, esto es, lo infinito real inmanente a su movimiento. Se alcanza a la sazón lo infinito como creación pura por la reconquista de lo que hace valer "en sí", y no en la repetición subsiguiente, la obstinación del salir de sí. Lo infinito como *cualidad* de lo finito es

esa capacidad creadora inmanente, ese poder indestructible de "franqueamiento" de los límites.

Notemos que el arte del siglo XX se interroga igualmente sobre las nuevas formas de la repetición. En un texto hoy demasiado famoso, Walter Benjamin puntualiza (a partir de la fotografía, el cine, las técnicas de la serigrafía, etc.) que el siglo da acceso a la serie artística, al poder de la "reproducibilidad técnica". Con el realce artístico del objeto serial (la bicicleta de Duchamp o los *collages* de todo tipo del cubismo) se trata de circunscribir, poner en escena el acto repetitivo al margen del valor bruto de la repetición. Esos gestos artísticos son mostraciones de la "recuperación en sí mismo" hegeliana. Muchos proyectos artísticos del siglo aspiran a hacer sensible en una repetición la potencia de acto de la repetición misma. Es exactamente lo que Hegel denomina infinito cualitativo, que es *la visibilidad de la potencia de lo finito.*

En un plano ideal, la obra de arte del siglo XX no es, en efecto, más que la visibilidad de su acto. En ese sentido supera el *pathos* romántico del descenso de lo infinito en el cuerpo finito de la obra. Pues en materia de infinitud sólo puede mostrar su propia finitud *actuante*. Si la "obra de arte" se inscribe en esta norma, se comprende con claridad que no sea precisamente una obra y menos aún un objeto sagrado. Si un "artista" no hace sino hacer visible el acto puro inmanente a una repetición cualquiera, es notorio que no se trata exactamente de un artista, un mediador sublime entre el Ideal y lo sensible. Se consuma así el programa antirromántico de una desacralización de la obra y una desublimación del artista.

El problema fundamental que surge entonces es el de la huella, o la visibilidad de lo visible. Si sólo tenemos un recurso infinito en la pura cualidad activa, ¿cuál es la huella de esta cualidad, suficiente para que pueda separarse visiblemente de la repetición? ¿Hay huellas del acto? ¿Cómo aislar el acto de su resultado sin recurrir a la forma siempre sagrada de la obra?

Subrayemos el problema por medio de una analogía: ¿se puede anotar rigurosamente una coreografía? Desde los ballets rusos

e Isadora Duncan, la danza es un arte capital, precisamente porque no es más que acto. Paradigma del arte evanescente, la danza no hace obra en el sentido corriente. Pero ¿cuál es su huella, dónde entonces hace pensamiento circunscripto de su singularidad? ¿Sólo habrá huella de la repetición, y nunca de su acto? En ese caso, el arte sería lo irrepetible de una repetición. No tendría otro destino que dar forma a ese elemento irrepetible. ¿Hemos resuelto el problema? Es dudoso. Pues si lo irrepetible acepta una forma, ¿no es porque su resultado es una repetición? ¿Y no debemos concluir que el arte trata únicamente lo irrepetible como si fuera la instancia formal de la repetición? Habría que comparar aquí dos sentidos de la palabra "forma". El primero, tradicional (o aristotélico), se sitúa del lado de la puesta en forma de una materia, de la apariencia orgánica de la obra, de su evidencia como totalidad. El segundo, que es el sentido característico del siglo, ve la forma como *lo que el acto artístico autoriza en cuanto nuevo pensamiento*. La forma es entonces una idea presentada en su indicio material, una singularidad sólo activable por el influjo real de un acto. Es, esta vez en el sentido platónico, el *eidos* del acto artístico, y es preciso comprenderla *desde el prisma de la formalización*. Pues la formalización es en el fondo el gran poder unificador de las tentativas del siglo, desde la matemática (las lógicas formales) hasta la política (el partido como forma *a priori* de toda acción colectiva), pasando por el arte, trátese de la prosa (Joyce y la odisea de las formas), la pintura (Picasso, inventor, frente a cualquier aparición de lo visible, de una formalización adecuada) o la música (la construcción formal polivalente del *Woyzeck* de Alban Berg). Pero en "formalización" la palabra "forma" no se opone a "materia" o "contenido", se acopla a lo real del acto.

Estas cuestiones, extremadamente difíciles, agitaron al siglo. Planteo la hipótesis de que, sobre la base de una concepción posromántica de lo infinito, cualitativa pero también evanescente, el arte del siglo se inscribió de manera paradigmática entre la danza y el cine. El cine propone una reproducibilidad técnica integral e indiferente a su público. Se realiza como "iterobra" | *"ité-*

rœuvre"], impureza siempre disponible. La danza es lo contrario: puro instante siempre borrado. Entre danza y cine se encuentra la cuestión de lo que es un arte no religioso. Un arte en que lo infinito no se extraiga de otra cosa que de los efectos de acto, los efectos reales, lo que sólo se expone en un principio como vacuidad repetitiva. Un arte de la formalización y no de la obra. Un arte muy alejado del comercio de los humanos.

3. LA UNIVOCIDAD

Infinito en su acto, el arte no está en modo alguno destinado a la satisfacción de los animales humanos en su vida corriente estacionaria. Más bien, apunta a forzar a un pensamiento a declarar, en lo que le concierne, *el estado de excepción*. Lo infinito cualitativo es aquello que, al dar razón del acto, excede siempre todos los resultados, todas las repeticiones objetivas, todos los estados subjetivos "normales". El arte no es expresión de la humanidad corriente y de lo que en ella se obstina en sobrevivir o, diría Spinoza, "persevera en el ser". El arte da testimonio de lo que hay de inhumano en lo humano. Su destino, y por eso las declaraciones y manifiestos son tan graves, tan pesados, es nada menos que obligar a la humanidad a cometer algún exceso sobre sí misma. En ese sentido, el arte del siglo, al igual que sus políticas o sus formalismos científicos, es claramente antihumanista.

Sin duda es eso lo que hoy se le reprocha. Se pretende un arte humanista, un arte del lamento por aquello de lo que el hombre es capaz contra el hombre, un arte de los derechos humanos. Y debemos reconocer que del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich a *Esperando a Godot* de Beckett; de los silencios de Webern a las crueldades líricas de Guyotat, al arte fundamental del siglo el hombre le importa un bledo. Sencillamente porque considera que, tal como es corrientemente, el hombre no es gran cosa y no hay que hacer a su respecto tanta alharaca, lo cual es muy cierto. *El arte del siglo es un arte de la superhumanidad.* Admito que, de resultas, es un arte sombrío.

No digo triste, descompuesto, neurótico; no: sombrío. Un arte en el cual la alegría misma es oscura. Breton tiene razón, Osiris es un dios negro. Y ese arte es sombrío aun cuando es frenético y dionisíaco, porque no se consagra a nada que en nosotros, los animales humanos preocupados por su supervivencia, sea inmediato y tranquilizante. Aunque proponga el culto de un dios solar y afirmativo, los instrumentos de esta propuesta son sombríos. El "sol negro" de Nerval es la mejor imagen anticipada del arte del siglo, y tal vez de todo el siglo. No es la luz apacible que baña un mundo naciente. Es un sol para el fénix, a propósito del cual no podemos olvidar las cenizas de las que se levanta. En este punto, otra vez Breton: el arte, como el amor, la política o la ciencia en su ambición más elevada, renace "de las cenizas del sol". Sí. El siglo: sol ceniciento.

La superhumanidad impone la abolición de toda particularidad. Ahora bien, como animales que somos, sólo en la particularidad hallamos un placer sencillo. Por eso, si el siglo ha de permanecer en la memoria de los hombres, no será por nada que tenga que ver con la satisfacción. El deseo del siglo, tanto en la edificación del socialismo como en el arte mínimo, tanto en la axiomática formal como en los incendios del amor loco, es una universalidad sin resto, sin adhesión a ninguna particularidad. Como la Bauhaus en arquitectura: un edificio que no se singulariza en ningún aspecto, pues se reduce a una funcionalidad traslúcida, universalmente reconocible y desdeñosa de toda particularidad estilística. Se advierte con claridad que la consigna es aquí la formalización a ras de lo real, y justamente eso produce al instante el austero efecto de una indiferencia ante el juicio de los hombres.

Lo sobrehumano es aquello que, dispensado de las particularidades, se sustrae a toda interpretación. Si la obra debe ser interpretada, puede ser interpretada, significa que hay en ella demasiada particularidad subsistente, que no ha alcanzado la transparencia pura del acto, que no ha puesto al desnudo su real. Que aún no es unívoca. La humanidad es equívoca, la superhumanidad es unívoca. Pero toda univocidad resulta de una formalización cuyo real localizable es el acto.

El siglo habrá sido –y por mi parte espero que lo siga siendo más allá de la actual Restauración, tanto más mentirosa y equívoca cuanto que se pretende humanista y convivial– el siglo de la univocidad. Deleuze afirma con vigor la univocidad del ser y, en efecto, nuestro tiempo quiso, a través de obras en las cuales se deposita una universalidad sin resto, rivalizar inhumanamente con el ser.[4] Y exploró sin debilidad, en todos los ámbitos, los caminos de la formalización.

Sostengo que el pensamiento del ser en tanto ser no es otra cosa que la matemática. Por eso, no me parece sorprendente que la matriz de los proyectos grandiosos del siglo XX haya sido la tentativa de los matemáticos del siglo, entre Hilbert y Grothendieck: "Romper en dos", para hablar como Nietzsche, la historia de la matemática, a fin de instaurar una formalización integral, una teoría general de los universos del pensamiento puro. Producir así la certeza de que todo problema correctamente formulado puede resolverse sin lugar a dudas. Reducir la matemática *a su acto*: el poder de univocidad del formalismo, la fuerza desnuda de la letra y sus códigos. El gran tratado de Bourbaki es la contribución francesa a ese ciclópeo proyecto mental. Es preciso referir todo a una axiomática unificada, someter la demostración de su propia coherencia al formalismo, producir de una vez por todas la "cosa matemática", no abandonarla a su penosa y contingente historia. Es necesario ofrecer a todos una universalidad matemática anónima e integral. La formalización del acto matemático, que es el decir de lo real

4. Utilizo a propósito la palabra "ser", pues me sitúo sin vacilación en la tradición ontológica "occidental". No debe ignorarse que, como tal, esta decisión se transvalora en las proposiciones de François Laruelle. Para este autor, el acceso a lo real está cortado por la decisión filosófica de erigir al ser en concepto central. Lo que garantiza ese acceso, bajo el nombre (inesperado en este punto, por lo demás) de "ciencia", es lo que Laruelle denomina "la visión en Uno". Ese enfoque, que suspende la decisión filosófica, será llamado no-filosofía. Para los detalles, que como siempre son lo que cuenta, véase François Laruelle, *Philosophie et non-philosophie*, Lieja y Bruselas, Pierre Mardaga, 1989.

matemático, y no una forma aplicada *a posteriori* a una materia inasible.

El monumental tratado de Bourbaki es equivalente en matemática a lo que era en poesía el proyecto mallarmeano del Libro. Con la diferencia de que el tratado, aunque inconcluso, existe –"en varios tomos", como lo quería Mallarmé–, contrariamente al Libro. Prueba adicional de que, como lo sostenemos desde el inicio, el siglo XX siempre hizo lo que el siglo XIX se conformaba con anunciar.

Así como el presunto "fracaso" de Mallarmé se ha convertido en un lugar común, en nuestros días, cuando aun en matemática la "modestia concreta" está de moda y, sobre todo, los matemáticos desean con demasiada frecuencia llegar a ser analistas financieros, muchos se complacen en decir que el proyecto de Bourbaki ha fracasado. Lo cual sólo es cierto si se lo reduce a uno de sus aspectos, el más fechado y menos realmente innovador: el deseo de cierre lógico (de "completitud", dicen los lógicos). Gödel, recuérdese, mostró la imposibilidad de que un formalismo matemático poseedor de los recursos de la aritmética elemental (lo mínimo, sin duda...) contuviera una demostración de su propia consistencia. Pero la pasión de lo real en el proyecto de Bourbaki sólo está ligada de manera muy secundaria a la propiedad de la completitud, que se remontaría, mejor, a las ambiciones sistemáticas de la metafísica clásica. Lo importante es que la presentación formal de la matemática envuelve una radicalidad fundacional en lo concerniente a la naturaleza de su acto. Y ese punto sigue siendo a mi entender una exigencia del pensamiento, tanto para los matemáticos como para los filósofos.

Algunos han interpretado el resultado técnico de Gödel en el siguiente sentido: toda disposición formalizadora del pensamiento deja un resto, y por consiguiente hay que abandonar el sueño del siglo de un acceso unívoco a lo real. A falta de formalización, el residuo no tratado e intratable será ineluctablemente interpretado. Es preciso retomar los viejos caminos sobrecargados y equívocos de la hermenéutica.

Es muy sorprendente que no sea ésa la lección que Gödel, el más grande genio en cuanto al examen de la esencia de la matemática desde Cantor, extrae de sus propias demostraciones.[5] En éstas ve una lección de infinitud y el tributo de ignorancia con que se acompaña todo saber tomado de lo real: participar de una verdad también es apreciar siempre que existen otras, de las cuales todavía no participamos. Esto separa la formalización, como pensamiento y proyecto, de un mero uso pragmático de las formas. Es preciso, sin desalentarse nunca, inventar otros axiomas, otras lógicas, otras maneras de formalizar. La esencia del pensamiento reside siempre en el poder de las formas.

Hoy es deseable, sin duda, seguir siendo gödelianos, al menos si queremos salvar en nosotros la inhumanidad de las verdades contra la "humanidad" animal de los particularismos, las necesidades, las ganancias y las supervivencias ciegas.

¿Cuáles son nuestros axiomas? ¿Y a qué consecuencias debemos llegar, que se deduzcan implacablemente de ellos? Indiferentes a la opinión de los restauradores, tenemos la obligación de responder estas preguntas. Y nadie nos apartará de hacerlo.

Terminado el siglo, debemos rehacer la apuesta que le fue propia, la de la univocidad de lo real contra el equívoco del semblante. Volver a declarar y esta vez, acaso –¿quién sabe?–, ganar esa guerra en el pensamiento que fue la del siglo, pero que además ya oponía a Platón y Aristóteles: la guerra de la formalización contra la interpretación.

5. Con seguridad, no sería inadecuado concluir este ligero repaso del siglo con la lectura del artículo capital de Gödel, "What is Cantor's continuum hypothesis?". Lo reitero: el hecho de que las meditaciones "estructuralistas" hayan saturado a esos autores no implica que hoy podamos imaginar la posibilidad de hacer filosofía sin haber leído los textos canónicos de Cantor, Frege y Gödel. Y también los muy grandes textos filosóficos de condición matemática que son los ensayos de Cavaillès, Lautman y Desanti. [El artículo de Gödel mencionado en esta nota se publicó en Paul Benacerraf y Hilary Putnam (comps.), *Philosophy of Mathematics: Selected Readings*, segunda edición, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1983 (n. del t.)].

Esta guerra tiene muchos otros nombres menos esotéricos: la Idea contra la realidad. La libertad contra la naturaleza. El acontecimiento contra el estado de las cosas. La verdad contra las opiniones. La intensidad de la vida contra la insignificancia de la supervivencia. La igualdad contra la equidad. El levantamiento contra la aceptación. La eternidad contra la historia. La ciencia contra la técnica. El arte contra la cultura. La política contra la gestión de los asuntos. El amor contra la familia.

Sí, todas esas guerras por ganar, como lo afirma el chuvash, "entre los sobresaltos del soplo de lo no dicho".

Epílogo

DESAPARICIONES CONJUNTAS DEL HOMBRE Y DE DIOS

En nuestros días, o sea en el año 4 del siglo XXI, no se habla de otra cosa que de los derechos humanos y del retorno de lo religioso. Algunos nostálgicos de las oposiciones brutales que fascinaron y devastaron el siglo XX sostienen incluso que nuestro universo se organiza en torno de la lucha mortal entre un Occidente defensor de los derechos del hombre (o de las libertades o la democracia o la emancipación de las mujeres) y los "fundamentalismos" religiosos, en general islámicos y barbudos, partidarios del retorno bárbaro a las tradiciones procedentes de la Edad Media (mujeres encerradas, creencias obligatorias, castigos corporales).

En ese juego, llegamos a ver en Francia a algunos intelectuales verdaderamente ansiosos por promover –en un campo conflictivo ahora obturado por la guerra del Hombre (o del Derecho) contra un Dios (terrorista)– un significante amo de recambio. Renegados del izquierdismo de la década de 1970, están, sin embargo, sin consuelo ante el hecho de que la "Revolución" haya dejado de ser el nombre de todo acontecimiento auténtico, el antagonismo de las políticas ya no nos revele la clave de la historia del mundo y de que el carácter absoluto del Partido, las Masas y la Clase se haya hundido. Aquí están, entonces, pobres intelectuales sin verdaderos recursos, en simetría con los falsos profetas barbudos y su Dios más o menos petrolífero, ocupados en hacer del exterminio nazi de los judíos el acontecimiento único y sagrado del siglo XX; del antisemitismo, el contenido de des-

tino de la historia de Europa; de la palabra "judío", la designación victimaria de un absoluto de recambio, y de la palabra "árabe", apenas oculta detrás del término "islámico", la designación del bárbaro.

De esos axiomas se desprende que la política colonial del Estado de Israel es un puesto de avanzada de la civilización democrática, y el ejército norteamericano, el último garante de cualquier mundo aceptable.

Mi posición, con respecto a ese patético "gran relato" del combate final de la democracia humanista contra la religión bárbara, es de una pasmosa simplicidad: el Dios de los monoteísmos ha muerto hace mucho, sin duda al menos doscientos años atrás, y el hombre del humanismo no sobrevivió al siglo XX.[1] Ni las complicaciones infinitas de las políticas de Estado en Medio Oriente ni los estados de ánimo esponjosos de los "demócratas" de nuestros países tienen la más mínima posibilidad de resucitarlos.

La guerra de las civilizaciones, el conflicto de las democracias y el terrorismo, la lucha a muerte entre los derechos humanos y los derechos del fanatismo religioso, y la promoción de los significantes raciales, históricos, coloniales o victimarios, como "árabe", "judío", "occidental" y "eslavo", no son más que un teatro de sombras ideológicas detrás del cual se representa la única pieza verdadera: la dolorosa, dispersa, confusa y lenta sustitución de los comunismos difuntos por otro camino racional de emancipación política de las grandes masas humanas hoy libradas al caos.

1. En lo concerniente a Dios, remito al primer capítulo de mi *Court traité d'ontologie transitoire*, París, Seuil, 1998 [trad. cast.: *Breve tratado de ontología transitoria*, Barcelona, Gedisa, 2002], titulado "Dieu est mort", que los traductores alemanes eligieron para designar el libro entero: *Gott ist tot*. En cuanto a la muerte del Hombre, propongo esta vez mi *L'Éthique. Essai sur la conscience du Mal*, París, Hachette, 1993, y Caen, Nous, 2003. En ese libro desarticulo los términos de los derechos del hombre. En suma, la máxima, adaptada de una consigna anarquista, podría ser: "Ni dios ni hombre".

Y sépase que ya no doy importancia alguna a palabras como "francés" o "europeo". En otra parte propuse la lisa y llana disipación de esas categorías nacionales.[2]

A partir de ello es interesante releer una página del siglo XX de la cual fui testigo presencial: los últimos sobresaltos del antiguo concepto del hombre, en su correlación con la retirada definitiva de lo divino.

Remontémonos un poco en el tiempo.

Se sabe que Dostoievski, junto con algunos otros, planteó esta dramática pregunta: ¿qué adviene el hombre si Dios está muerto? ¿Puede realmente existir un hombre "sin Dios"?

Para situar la fuerza de este interrogante es preciso recordar la disposición anterior de los lazos entre "hombre" y "Dios", tal como la metafísica moderna maquinó su concepto. A partir del momento en que se pone de relieve por su propia cuenta la temática del hombre como sujeto (sobre la base del motivo poscartesiano de la conciencia de sí), ¿cuál es el devenir filosófico de la relación entre la cuestión del hombre y la cuestión de Dios?

Avancemos a la velocidad de una máquina histórica de vapor.

Para Descartes, Dios es necesario como garantía de la verdad. Por eso la certeza de la ciencia encuentra su justificación en Él. Por lo tanto, será lícito decir, en la lengua de Lacan, que el Dios de Descartes es el Dios del sujeto de la ciencia: lo que constituye un nudo entre el hombre y Dios no es otra cosa que la verdad tal como, bajo las especies de la certeza, se propone a un sujeto.

La segunda puntualización es Kant. Aquí hay un desplazamiento mayor: el anudamiento del hombre con Dios ya no es un operador del sujeto de la ciencia, que Kant rebautiza como "sujeto trascendental". La verdadera relación entre el hombre y

2. En *Circonstances 2: Irak, foulard, Allemagne-France*, París, L. Scheer, 2004 [trad. cast.: *Circunstancias* 2, Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2005], propongo la fusión de Alemania y Francia, con el objetivo de dar nacimiento a una nueva potencia que anule sus componentes iniciales y ponga bajo su dirección la lenta y caótica construcción europea.

Dios compete a la razón práctica. Es un lazo instituido –como quería Rousseau– por la conciencia moral. Para parafrasear al propio Kant, podemos hablar de una religión dentro de los límites de la mera razón práctica. El hombre no tiene ningún acceso puramente teórico a lo suprasensible. El Bien, y no la Verdad, lo abre a Dios.

Esta idea está muy cerca del Dios norteamericano de nuestros días, que es lo bastante vago para no tener otros atributos aprovechables que su aval al humanismo conquistador de los "derechos humanos" y la "democracia". Dios cuya función nacional consiste por entero en bendecir a los militares humanistas dedicados a bombardear e invadir las comarcas bárbaras. Al margen de ello sólo existe su función privada: bendecir a los buenos padres de familia.

Con Hegel, nuevo desplazamiento. Lo que él llama Dios es el devenir absoluto del espíritu, o la Idea absoluta, "el absoluto como sujeto", o bien lo Universal concreto. Más precisamente, el devenir absoluto del espíritu subjetivo, que es nuestro propio devenir, realiza el despliegue de Dios. Puede decirse que Hegel propone un anudamiento inmanente: Dios es el proceso del hombre supuestamente consumado.

Esta visión escatológica es particularmente ajena al comienzo caótico de nuestro siglo XXI. Para éste, toda figura del absoluto es sospechosa –en nombre de la finitud, que es la esencia ontológica de la "democracia"–, y más aún la que absolutice de manera inmanente tal o cual devenir de una vanguardia humana.

Sin embargo, sólo en ese sentido ("Dios" reducido a no ser más que un viejo nombre de las verdades a las cuales somos capaces de incorporarnos) sigo siendo hegeliano, como lo fue todo el siglo XX que importa.

Para terminar, el positivismo, que radicaliza la inmanencia de Dios en el hombre tal como la esboza Hegel. En efecto, para Auguste Comte Dios es la humanidad misma –sumados vivos y muertos–, una humanidad a la que rebautiza "gran Ser". El positivismo propone una religión de la humanidad, que es el resultado del proceso de inmanentización científica de lo Verdadero.

A lo largo de toda la travesía por lo Verdadero, el Bien y la historia de la inmanencia vemos avanzar el punto más importante para nosotros: una indecidibilidad nominal circula entre "hombre" y "Dios". ¿Tenemos una divinización del hombre, una suerte de cristianismo al revés? ¿O, más cerca del motivo de la encarnación, una humanización de lo divino? Ambas cosas, en estado de reversibilidad. Se mantiene una analogía divina, pero en una figura ahora intrínsecamente inseparable del hombre. Digamos que la esencia del humanismo metafísico clásico es la construcción de un predicado indecidible entre humano y divino.

La intervención desesperada de Nietzsche no tiene otro objeto que deshacer ese predicado, decidir en el punto mismo de lo indecidible. El Dios debe morir, y el Hombre, ser superado.

Nietzsche se levanta sólo en apariencia contra la religión y especialmente contra el cristianismo. Pues sólo vaticina sobre Dios y los sacerdotes en cuanto constituyen una figura de la (im)potencia humana. El famoso enunciado, "Dios ha muerto", es desde luego un enunciado sobre el hombre, en un momento en que, luego de Descartes, Kant, Hegel y Comte, Dios se encuentra en una situación de anudamiento indecidible con él. "Dios ha muerto" quiere decir que el hombre también está muerto. El hombre, el último hombre, el hombre muerto: eso es lo que debe superarse en beneficio del superhombre.

¿Qué es el superhombre? Simplemente, el hombre sin Dios. El hombre tal como puede pensárselo al margen de toda relación con lo divino. El superhombre decide la indecidibilidad y fractura así el predicado humanista.

El problema es que el superhombre todavía no está aquí. Solamente debe *venir*. Y como no es otra cosa que el hombre propiamente dicho, el hombre desvinculado de Dios, debemos decir que, al profetizar todo el siglo XX, Nietzsche hace del hombre un programa. "Soy mi propio precursor", declara Zaratustra. El superhombre es el desenlace venidero de la historia del hombre.

Así, el siglo XX comienza –lo hemos repetido de muchas maneras– con el tema del hombre como programa y ya no como dato.

Señalemos que cierto siglo XXI, bajo el signo de los derechos humanos como derechos del ser viviente natural, de la finitud, de la resignación ante lo que hay, intenta volver al hombre como dato. Ya lo he dicho: lo hace justamente cuando la ciencia autoriza (¡por fin!) la modificación del hombre hasta en su subestructura de especie animal. Vale decir que ese "retorno" ha fracasado antes de producirse. Y nuestra pregunta sigue siendo, más que nunca: ¿qué puede prometernos el programa de un hombre sin Dios?

Ahora bien, durante la gloriosa década del sesenta del siglo del que hablo experimentamos la existencia de dos hipótesis en conflicto sobre esta cuestión.

En cuanto a la primera de ellas, el dato textual podría ser el texto de Sartre "Cuestiones de método", publicado en 1959 en *Les Temps modernes*, antes de convertirse en la introducción de *Crítica de la razón dialéctica*. Y con respecto a la segunda, el famoso pasaje del libro de Foucault, *Las palabras y las cosas* (1966), dedicado a la muerte del hombre.

La primera gran hipótesis es que el hombre sin Dios debe ocupar el lugar del Dios muerto. No se trata de un proceso de divinización inmanente. Se trata de la ocupación de un lugar vacío.

Entendamos que la ocupación efectiva de ese lugar es sin duda imposible. Al final de *El ser y la nada*, Sartre dice en sustancia que la pasión del hombre invierte la pasión de Cristo: el hombre se pierde para salvar a Dios. Sin embargo, añade, la idea de Dios es contradictoria, de modo que el hombre se pierde en vano. De allí la famosa fórmula con que concluye el libro: "El hombre es una pasión inútil".

Más adelante, Sartre comprenderá que ese romanticismo nihilista es decorativo. Si el proyecto del hombre es suscitar su propio advenimiento al lugar del absoluto, la esencia del hombre es ese mismo proyecto, de manera que su "realización" no es la medida de su despliegue. Hay prácticas históricas homogéneas a ese proyecto, y otras que no lo son. En consecuencia, existe una lectura humanista posible de lo que tenemos que hacer o no hacer, aun cuando la supuesta figura consumada del hombre dios sea ontológicamente inconsistente.

Creo que podemos llamar humanismo radical ese motivo de la ocupación imposible, pero necesaria (o real), del lugar vacío dejado por los dioses. El hombre es en sí mismo su propio absoluto o, más exactamente, es el devenir sin fin de ese absoluto que él mismo es. Casi puede decirse que Sartre lleva al absoluto o transforma en metafísica la dimensión programática de las políticas revolucionarias, sobre todo en su versión comunista. El hombre es lo que el hombre debe inventar. Tal es el contenido de lo que se presenta menos como una moral personal que como una hipótesis de emancipación. El solo deber del hombre es suscitar su propio advenimiento como único absoluto.

Esta hipótesis, desde luego, está en interacción con todo un sector del marxismo. Se vincula a las intuiciones primordiales del Marx de los *Manuscritos de 1844*. La humanidad genérica lleva en sí (con el nombre de "proletariado") lo necesario para hacer advenir su propia esencia, más allá de las alienaciones que la despliegan en la historia concreta. Por eso Sartre va a plantear a la vez que el contenido del saber positivo es la alienación del hombre, y la cuestión real de ese saber es el movimiento en virtud del cual se "existe", la alienación como programa de desalienación. Se dirá simultáneamente que "el saber marxista se refiere al hombre alienado" (puesto que la servidumbre es el medio histórico actual de existencia de la libertad, lo cual hace del hombre libre un mero programa) y que el problema –ya no correspondiente al orden del saber– es que "el cuestionador comprenda de qué manera el cuestionado –es decir él mismo– existe su alienación, la supera y se aliena en esa misma superación".

El hombre como programa es esto: la comprensión existencial de la superación de la alienación del hombre, con vistas a una emancipación cuyas etapas son siempre *nuevas* formas de alienación. Y también: la dialectización del saber (objetivo) de la servidumbre mediante la comprensión (subjetiva) de su condición, que es la libertad: "[La] libertad práctica sólo se aprehende como condición permanente y concreta de la servidumbre, es decir a través de esta servidumbre y por ella en cuanto es lo que la hace posible, su fundamento".

La palabra "fundamento" recapitula la metafísica del humanismo radical: el hombre es el ser que es su propio programa para sí mismo y, que en el mismo movimiento, funda la posibilidad de un conocimiento programático de sí: "El fundamento de la antropología es el hombre mismo, no como objeto del Saber práctico sino como organismo práctico que produce el Saber como momento de su praxis".

Ocupar el lugar del Dios muerto es devenir el único *fondo* de lo que se es.

La segunda gran hipótesis, nietzscheana en su contenido principal, es que el ausentarse de Dios es uno de los nombres del ausentarse del hombre. La gozosa catástrofe que afecta a la figura divina (los dioses, repite Nietzsche, se murieron de risa) es al mismo tiempo la gaya ciencia de una catástrofe humana, demasiado humana: la disipación, la descomposición de la figura del hombre. El fin del humanismo. Como escribe Foucault: "En nuestros días ya no se puede pensar más que en el vacío del hombre desaparecido". Y como Nietzsche, Foucault no pretende sino oponer a quienes "aún quieren hablar del hombre, de su reino o de su liberación", lo que él llama "una risa filosófica, es decir, en cierta forma, silenciosa".

La hipótesis abarcada por esa risa o ese silencio es en verdad la del advenimiento histórico de un antihumanismo radical.

Podemos decir, entonces: cierto siglo XX filosófico se deja identificar, en la mitad de su transcurso, hacia las décadas de 1950 y 1960, por el enfrentamiento entre humanismo radical y antihumanismo radical.

Como quiere el pensamiento dialéctico de las contradicciones, hay una unidad de las dos orientaciones en conflicto. Pues tanto una como otra abordan la cuestión: ¿qué pasa con el hombre sin Dios? Y tanto una como otra son programáticas. Sartre quiere fundar una nueva antropología sobre la inmediatez de la praxis. Foucault afirma que la desaparición de la figura del hombre es "el despliegue de un espacio donde por fin vuelve a ser posible pensar". El humanismo y el antihumanismo radicales coinciden en el tema del hombre sin Dios como apertura,

posibilidad, programa de pensamiento. Por eso ambas orientaciones se cruzarán en muchas situaciones, sobre todo en los episodios revolucionarios.

En cierto sentido, las políticas del siglo, o en líneas más generales las políticas revolucionarias, crean situaciones subjetivamente indecidibles entre humanismo radical y antihumanismo radical. Como lo advirtió de manera sobresaliente Merleau-Ponty –pero para extraer de lo indecidible conclusiones indecisas–, el encabezado general bien podría tener un aspecto conjuntivo: "humanismo *y* terror". El siglo XXI, en tanto, se abre con una moral disyuntiva: "humanismo *o* terror". Guerra (humanista) contra el terrorismo.

Esa dimensión conjuntiva, ese "y" que ya se percibía en el pensamiento de Robespierre o Saint-Just (Terror y Virtud), una conjunción que autoriza, luego de cuarenta años, escribir sin paradoja "Sartre *y* Foucault", no veda sino que, al contrario, exige –para estar a la altura de lo que viene– formalizar el conflicto de las orientaciones radicales. Conflicto que en el plano empírico también es, en el siglo, el vuelco de la década de 1950 a las de 1960 y 1970, antes de que la década del ochenta lleve a la superficie, como un pez muerto, una disyunción explícitamente desprovista no sólo de toda radicalidad, sino de toda esperanza universalizable.

¿Qué es la filosofía para el humanismo radical? Sartre lo dice con vigor: una antropología. Hay un devenir antropológico de la filosofía. Ese devenir está, desde luego, pendiente de la creación del hombre por el hombre. La filosofía es a la postre una antropología provisoria que espera la efectuación histórica, o por secuencias, de ese programa que es la absolutidad del hombre.

En el marco del antihumanismo radical la palabra "filosofía" se repudia desde el principio. ¿Por qué? Porque, nos dice Foucault, "la antropología constituye acaso la disposición fundamental que gobernó y condujo el pensamiento filosófico desde Kant hasta nosotros". Pero para un nietzscheano, quien dice "antropología" dice también "teología" e incluso "religión". De resultas, la filosofía, largamente formada como antropología, es

sospechosa. Se preferirá en consecuencia –esta vez con Heidegger– la palabra "pensamiento" y no "filosofía". En el fondo, el "pensamiento", en la visión antihumanista radical (de hecho anticipada por Heidegger desde la década de 1920), designa lo que reemplaza la filosofía cuando se abandona la antropología, con la cual la primera está demasiado comprometida. Se trata, según Foucault, que conserva no obstante el estilo programático, de "pensar sin pensar de inmediato que quien piensa es el hombre". Pensar "en el vacío del hombre desaparecido" y, por lo tanto, *empezar* a pensar.

Así, en la linde de las décadas de 1950 y 1960 y bajo la consigna única de la muerte de Dios, hay dos definiciones de las tareas de la filosofía:

a) una antropología general que acompaña un proceso concreto de emancipación (Sartre), y
b) un pensamiento que permite la aparición de un comienzo inhumano (Foucault).

Sartre llega demasiado tarde. Propone reactivar el humanismo radical, que ya constituía el fondo del voluntarismo terrorista de Stalin, quien, repitámoslo, había escrito: "El hombre, el más precioso capital". Pero además, en un estilo muy hegeliano (o "joven marxista"), Sartre imagina su antropología humanista no sólo como un saber comprensivo que acompaña la praxis revolucionaria, sino también como el devenir concreto del pensamiento, como la incorporación histórica del intelecto filosófico: "La reintegración del hombre, como existencia concreta, al seno de una antropología, como su apoyo constante, se presenta necesariamente como una etapa del 'devenir mundo' de la filosofía".

En definitiva, todo sucede como si Sartre propusiera a la URSS y al Partido Comunista una inyección de ánimo, en el momento en que, como figuras paradigmáticas de la emancipación, ese Estado y ese partido no son ya otra cosa que cadáveres políticos.

Sartre dibuja la figura patética y formidable del compañero de ruta sin ruta.

Si a fines de la década de 1960 el programa antihumanista radical termina por imponerse (y sigue siendo, a mi juicio, el punto del cual hay que partir), es porque vehicula las ideas apareadas del vacío y el comienzo. Ahora bien, estas ideas demostrarán su utilidad para los insurrectos de 1968 y de principios de la década del setenta. Suele creerse entonces que algo está a punto de suceder. Y ese "algo" merece que uno le consagre sus energías, justamente porque no es un enésimo refrito del humanismo y se trata, en cambio, de una figura del comienzo inhumano.

Como se ve, esta cuestión del humanismo termina por designar un reparto en cuanto a la historia. El humanismo radical mantiene la temática hegeliana de una historialidad de lo verdadero. La palabra programática "hombre" designa cierto *trabajo* histórico del hombre. Por lo demás, el segundo volumen de la *Crítica de la razón dialéctica* debía dedicarse a la historia, desde Egipto hasta Stalin. "Hombre" es la noción, de esencia normativa, que permite la inteligencia del trabajo monumental de la historia de la emancipación.

Bajo el signo del antihumanismo, Foucault propone una visión de la historia a través de secuencias discontinuas, singularidades históricas que él denomina epistemes. "Hombre" debe entenderse entonces como una más de las palabras utilizadas por el discurso filosófico moderno. Por eso, la historia como continuidad del sentido o devenir del Hombre es una categoría tan obsoleta como la del discurso que la sostiene (la filosofía como antropología). Es preciso estar absoluta y exclusivamente atento a la cuestión de si algo comienza, y en qué redes discursivas se sitúa ese comienzo.

¿La historia es un monumento o una sucesión de comienzos? En el siglo, "hombre" sostiene esta alternativa.

De tal modo, el programa del hombre sin Dios dispuso dos proposiciones diferentes: o bien es el creador histórico de su propia esencia absoluta, o bien es el hombre del comienzo inhumano, que instala su pensamiento en lo que viene y mora en la discontinuidad de esa venida.

En nuestros días hay un abandono simultáneo de ambas pro-

posiciones. Ya no se nos ofrece más que la restauración del humanismo clásico, pero sin la vitalidad del Dios, presente o ausente, que sostenía su ejercicio.

El humanismo clásico sin Dios, sin proyecto, sin devenir de lo Absoluto, es una representación del hombre que lo reduce a su cuerpo animal. Afirmo que si salimos del siglo por invalidación simultánea de los dos programas de pensamiento que eran el humanismo y el antihumanismo radicales, soportaremos necesariamente una figura que hace del hombre una mera especie.

Sartre ya decía que si el hombre no tiene por proyecto el comunismo, la igualdad integral, no es sino una especie animal apenas más interesante que las hormigas o los cerdos.

En eso estamos. Luego de Sartre y Foucault, un mal Darwin. Con un toque "ético", pues en lo concerniente a una especie lo único que debe preocuparnos es su supervivencia. Ecología y bioética se ocuparán de nuestro devenir "correcto" de cerdos u hormigas.

Recordemos de todos modos que una especie es, por excelencia, *lo que se domestica.*

Con todo, para escándalo de algunos, debo expresar mi convicción de que esa domesticación, subyacente al humanismo sin programa que se nos inflige, ya actúa en la promoción, como espectáculo y norma, del cuerpo victimario.

En efecto, ¿cuál es el motivo de que hoy sólo se trate del hombre en la gravosa forma del torturado, el masacrado, el hambriento, la víctima de los genocidios, como no sea que el hombre ya no es sino el dato animal de un cuerpo, cuya constatación más espectacular, la única vendible (y estamos en el gran mercado), como se sabe desde los juegos del circo, es el sufrimiento?

Digamos que las "democracias" contemporáneas pretenden imponer al planeta un humanismo animal. En él, el hombre sólo existe en cuanto es digno de compasión. El hombre es *un animal lastimoso.*

Esta ideología dominante del siglo XXI naciente quiere destruir por completo el punto común a Sartre y Foucault. A saber, que el hombre, si no es el programa infinito de su propia absolu-

tidad, no merece otra cosa que la desaparición. Sartre y Foucault piensan lo siguiente: o bien el hombre es el porvenir del hombre (Sartre), o bien es su pasado (Foucault). No podría ser su presente sin reducirse a los contornos de la bestia que él contiene o que constituye su infraestructura. Los reaccionarios de hoy en día, por ejemplo quienes escribieron el libelo *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*,[3] declaran, al contrario: el hombre es el único presente del hombre.

Habrá de admitirse, sin embargo, que si así fuera, y en vista de la condición de nuestro presente, el hombre no valdría un ardite.

En la retroacción del humanismo animal vemos con mayor claridad los rasgos comunes del humanismo y el antihumanismo radicales, que son tres:

1. A partir del hombre o de su vacío, Sartre y Foucault dibujan una figura abierta. En los dos casos, la búsqueda apunta a un proyecto total. Para Sartre, la antropología amplía la filosofía a las dimensiones del mundo. Para Foucault, mantenerse en la ausencia del hombre es vencer el obstáculo que "se opone obstinadamente a un pensamiento próximo". Tanto para Foucault como para Sartre, la cuestión clave es la apertura de un posible inédito, posible del pensamiento para uno, de la humanización del ser para el otro. El "hombre", devenir o vacuidad, no es otra cosa que uno de los nombres de esa posibilidad, esa apertura.

2. Sartre y Foucault manifiestan una viva hostilidad a las categorías sustancialistas. El primero polemiza contra toda separación sustancial de la libertad práctica y sus alienaciones. Es im-

3. El libro colectivo publicado hace un tiempo con ese título –Alain Boyer *et al.*, *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, París, Grasset, 1991– reunía a muchos jóvenes (y no tan jóvenes) enanos deseosos de estrangular en público a las grandes figuras intelectuales de la década de 1960, como habían intentado hacerlo, en ese castigo denominado *La Pensée 68*, París, Gallimard, 1985, el futuro bonzo Alain Renaut y el futuro ministro Luc Ferry.

posible "suponer que la libertad del proyecto se recupera en su realidad plenaria *bajo* las alienaciones de nuestra sociedad". Inseparable de lo que lo mantiene fuera de su propia absolutidad, el hombre es una trayectoria de desalienación o un proyecto, nunca una identidad separable. Foucault, por su parte, se burla cruelmente de quienes "aún plantean interrogantes sobre lo que es el hombre en su esencia".

El hombre del humanismo animal es en cambio una categoría sustancialista o natural, a la cual tenemos acceso por empatía en el espectáculo de los padecimientos. Aun un talento tan vivo como el de Guy Lardreau creyó necesario entregarse a esta metafísica opresiva de la piedad.[4] Pero la piedad, cuando no es la instancia subjetivada de la propaganda favorable a las intervenciones "humanitarias", sólo es confirmación del naturalismo, de la animalidad profunda a la cual queda reducido el hombre en el humanismo contemporáneo.

Nuestra época, al menos por el lado de los pequeñoburgueses "occidentales", es sin duda la de la ecología, el medio ambiente, la hostilidad a la caza, ya se trate de gorriones, ballenas u hombres. Es preciso vivir en nuestra "aldea planetaria", dejar hacer a la naturaleza, afirmar por doquier los derechos naturales. Pues las cosas tienen una naturaleza que debemos respetar. Es importante descubrir y consolidar los equilibrios naturales. La economía de mercado, por ejemplo, es natural y hay que encontrar su equilibrio, entre algunos ricos desafortunadamente inevitables y los pobres desgraciadamente innumerables, así como conviene respetar el equilibrio entre los erizos y los caracoles.

Vivimos dentro de un dispositivo aristotélico: está la naturaleza y junto a ella el derecho, que se esfuerza mal que bien por

4. En *La Veracité*, Lagrasse, Verdier, 1993, Lardreau intenta desesperadamente fundar una moral sensitiva (o materialista) sobre el sentimiento inducido por el sufrimiento del otro. En ese estadio es todavía un "nuevo filósofo" y hasta un ideólogo de las injerencias humanitarias. Sin embargo, podemos decir que no lo es *verdaderamente*.

corregir los excesos eventuales de la naturaleza. Lo que se teme, lo que se quiere forcluir, es lo que no es natural ni enmendable por el solo derecho. Lo *monstruoso*, en suma. Y de hecho, Aristóteles tropezaba con delicados problemas filosóficos bajo las especies del monstruo.

Foucault y Sartre abrigan un verdadero odio hacia ese naturalismo neoaristotélico. Uno y otro, en realidad, y como conviene, parten del monstruo, de la excepción, de lo que no tiene ninguna naturaleza aceptable. Y a partir de ahí, y sólo de ahí, consideran la humanidad genérica como lo que se sitúa más allá de todo derecho.

3. Sartre y Foucault proponen un concepto central, que sostiene su definición, sea del hombre o del pensamiento, como comienzo, proyecto, apertura. Para Sartre, la existencia (o la praxis) es un operador de ese tipo. Para Foucault, es el pensar o el pensamiento. Para uno, la existencia es lo que se trata de comprender en la alienación misma, y se mantiene irreductible a los saberes. Para el otro, el pensar es algo distinto de la mera ejecución de las formaciones discursivas de una episteme. Convengamos (en cuanto platónicos) en dar a esos operadores el nombre de ideas. Podremos decir entonces que el imperativo fundamental del humanismo animal es: "Vive sin idea".

A través de las grandes voces de Sartre y Foucault el siglo ha preguntado: el hombre que viene, que debe venir, bajo las especies de una existencia o un pensamiento, ¿es una figura suprahumana o una figura inhumana? ¿Vamos a dialectizar la figura del hombre, a superarla? ¿O nos estableceremos en otra parte? Un "otra parte" que Deleuze declaraba "interestelar".

Al final del siglo, el humanismo animal pretende abolir la discusión misma. Su gran argumento, con cuya obstinación nos cruzamos muchas veces, es que la voluntad política de lo sobrehumano (o del hombre de nuevo tipo, o de la emancipación radical) sólo ha engendrado lo inhumano.

Sin embargo, era preciso *partir* de lo inhumano: de las verdades. Y a partir de allí, solamente, considerar lo sobrehumano.

Foucault tenía razón (como la tenían Althusser y su "antihumanismo teórico", y Lacan y su deshumanización radical de lo verdadero) al decir que esas verdades inhumanas nos obligan a "formalizar sin antropologizar".

En la aurora de un nuevo siglo, y contra el humanismo animal que nos asedia, hablemos por lo tanto de la tarea filosófica como de un *in-humanismo formalizado.*

BIBLIOGRAFÍA

Aigui, Guennadi Nikolaievich: *Hors commerce Aïgui*, textos reunidos y traducidos del ruso por André Markowicz, París, Le Nouveau Commerce, 1993 [trad. cast.: *Lugares en el fuego. Antología poética*, México, Aldus, 2002].

Aragon, Louis: *Le Con d'Irène*, París, Mercure de France, 2000 [trad. cast.: *El coño de Irene*, Barcelona, Tusquets, 1989].

Bonnefoy, Yves: *Ce qui fut sans lumière*, París, Mercure de France, 1987.

Bossuet, Jacques Bénigne: *Sermon sur la mort et autres sermons*, edición de Jacques Truchet, París, Flammarion, 1996, col. "GF" [trad. cast.: "Sermón sobre la muerte", en *Sermones*, Barcelona, Luis Miracle, 1940].

Brecht, Bertolt: *Écrits sur la politique et la société (1919-1950)*, traducción de Paul Dehem y Philippe Ivernel, París, L'Arche, 1971 [trad. cast.: *Escritos políticos y sociales*, México, Grijalbo, 1978].

———: *La Décision*, en *Théâtre complet*, vol. 2, París, L'Arche, 1988 [trad. cast.: *La medida*, Madrid, Alianza, 1990].

Breton, André: *L'Amour fou*, París, Gallimard, 1998 [trad. cast.: *El amor loco*, Madrid, Alianza, 2000].

———: *Arcane 17*, París, Pauvert, 1971; nueva edición, París, Fayard, 1989 [trad. cast.: *Arcano 17*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001].

Celan, Paul: *La Rose de personne*, traducción de Martine Broda, París, José Corti, 2002 [trad. cast.: *La rosa de nadie*, Piedrahita (Ávila), Sexifirmo, 1976].

Éluard, Paul: "Joseph Staline", en *Hommages*, en *Œuvres complètes, 1913-1953*, París, Gallimard, 1968, col. "La Pléiade".

Foucault, Michel: *Les Mots et les choses*, París, Gallimard, 1990 [trad. cast.: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo xxi, 1968].

Freud, Sigmund: *Cinq psychanalyses*, traducción de Marie Bonaparte y Rudolph M. Lœwenstein, París, PUF, 1999.

———: *Le Petit Hans*, en *Œuvres complètes*, vol. 9, *1908-1909*, París, PUF, 1998 [trad. cast.: *Análisis de la fobia de un niño de cinco años*, en *Obras completas* (OC), vol. 10, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1980].

———: *Le Président Schreber*, traducción de Pierre Cotet y René Lainé, París, PUF, 2001 [trad. cast.: *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*, en OC, vol. 12, 1980].

———: *L'Homme aux loups*, París, PUF, 1990 [trad. cast.: *De la historia de una neurosis infantil*, en OC, vol. 17, 1979].

Genet, Jean: *Les Nègres*, en *Théâtre complet*, edición presentada, establecida y anotada por Michel Corvin y Albert Dichy, París, Gallimard, 2002, col. "La Pléiade" [trad. cast.: *Los negros*, en *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1966].

Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust ii*, traducción de Jean Malaparte, edición de Bernard Lortholary, París, Flammarion, 1990 [trad. cast.: *Fausto*, Madrid, Cátedra, 1987].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phénoménologie de l'esprit*, traducción de Gwendoline Jarczyk y P.-J. Labarrière, París, Gallimard, 2002 [trad. cast.: *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966].

Heidegger, Martin: *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1980 [trad. cast.: *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994].

Mandelstam, Osip: "Distiques sur Staline", en *Tristia et autres poèmes*, traducción de François Kérel, París, Gallimard, 1982 [trad. cast.: *Tristia y otros poemas*, Montblanc, Igitur, 1998].

Mao Tsé Tung: *Problèmes stratégiques de la guerre révolutionnaire en Chine*, Pekín, Éditions en langues étrangères, 1970 [trad. cast.: *Problemas estratégicos de la guerra revolucionaria de China*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1966].

———: *Problèmes de la guerre et de la stratégie*, Pekín, Éditions en langues étrangères, 1970 [trad. cast.: *Problemas de la guerra y de la estrategia*, Pekín, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1967].

Pessoa, Fernando: *Ode maritime*, en *Œuvres poétiques d'Alvaro de Campos*, traducción de Patrick Quillier, con la colaboración de Maria Antónia Câmara Manuel, París, Christian Bourgois, 2001 [trad. cast.: *Oda marítima*, Caracas, Monte Ávila, 1977].
Saint-John Perse: "Loi sur la vente des juments", en *Anabase*, París, Gallimard, 1966 [trad. cast.: *Anábasis*, Madrid, Visor, 2002].
Sartre, Jean-Paul: *Questions de méthode*, edición de Arlette Elkaïm-Sartre, París, Gallimard, 1986 [trad. cast.: *Crítica de la razón dialéctica*, precedida de *Cuestiones de método*, Buenos Aires, Losada, 1979].
Valéry, Paul: *Le Cimetière marin*, París, Gallimard, 1922 [trad. cast.: *El cementerio marino*, Madrid, Alianza, 1967].

El siglo XX ha sido juzgado y condenado: siglo del terror totalitario, de las ideologías utópicas y criminales, de las ilusiones vacías, de los genocidios, de las falsas vanguardias, de la abstracción como sustituto ubicuo del realismo democrático.

No deseo abogar por un acusado que sabe defenderse solo. Tampoco quiero, como Frantz, el héroe de la pieza de Sartre *Los secuestrados de Altona*, proclamar: "Me eché el siglo al hombro y dije: ¡Responderé por él!". Sólo quiero examinar lo que este siglo maldito, desde el interior de su propio devenir, ha dicho que era. Quiero abrir el legajo del siglo, tal como se constituye en el siglo y no por el lado de los sabios jueces ahítos que pretendemos ser.

Para hacerlo, utilizo poemas, fragmentos filosóficos, pensamientos políticos, obras teatrales. Todo un material, que algunos presumen anticuado, a través del cual el siglo declara en pensamientos su vida, su drama, sus creaciones, su pasión.

Y veo entonces que a contrapelo de todo el juicio pronunciado, esa pasión, la del siglo XX, no fue en modo alguno la pasión por lo imaginario o las ideologías. Y menos aún una pasión mesiánica. La terrible pasión del siglo XX fue, contra el profetismo del siglo XIX, *la pasión de lo real*. La cuestión era *activar* lo Verdadero, aquí y ahora.

A. B.

Alain Badiou, filósofo, dramaturgo y novelista, es profesor de filosofía en la École normale supérieure de París.


ISBN 987-500-079-5
9 789875 000797

MANANTIAL